

BBC 音乐导读 26

莫扎特 管乐与弦乐协奏曲

Mozart Wind & String Concertos

Alec Hyatt King 著

国　明　　　译

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

图书在版编目（CIP）数据

莫扎特：管乐与弦乐协奏曲/（英）金（King，A.H.）著；国明译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第26册）
ISBN 7-80611-664-8

Ⅰ.莫… Ⅱ.①金… ②国… Ⅲ.①莫扎特，W.A.（1756～1791）-管乐-音乐欣赏②莫扎特，W.A.（1756～1791）-弦乐-音乐欣赏③莫扎特，W.A.（1756～1791）-协奏曲-音乐欣赏 Ⅳ.J62

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第26108号

BBC 音乐导读 26

莫扎特：管乐与弦乐协奏曲

Alec Hyatt King 著　国明译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：贾　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　4.75印张　77千字　1999年4月第1版
1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：8.40元
ISBN 7-80611-664-8/G·57



目 录

引 言

莫扎特素有协奏曲之王的美称。他最早的协奏曲(确切地说，是改编，而非原作）的创作始于 1767 年他十一岁之时，而其最后一首协奏曲则在他逝世前七或八周完成。前后二十五年间，莫扎特共创作了五十余首协奏曲，还留下了约六七部未完成的作品，此类作品中最多的是钢琴协奏曲，它们在莫扎特的创作生涯中占有相当突出的地位，因为在他所有的器乐作品中，这些钢琴协奏曲提供了研究他的音乐风格如何发展和逐步成熟的最佳素材。从 1782 年冬起谱写的协奏曲，多数是莫扎特为本人演出而创作的，目的是让维也纳公众能经常见到他的名字。从各个方面来看，莫扎特的钢琴协奏曲和他的弦乐、管乐协奏曲（“杂类”〔miscellaneous〕协奏曲）之间存在着强烈的对比，后者即为本书的主题。

这种强烈的对比存在的主要原因之一是不同的历史环境导致的差异。在莫扎特生活于萨尔茨堡的青少年时

期以及他后来旅居欧洲的时期，对“杂类”协奏曲的稿约经常不断。这段时期持续约十五年之久，直至十八世纪八十年代早期，当莫扎特在维也纳定居后，钢琴已开始风靡乐坛，歌剧创作也日益增多地占用他的时间和精力，而室内乐深奥的魅力又使莫扎特十分着迷，并成为他用来抒发内心深处最隐秘思想感情的手段。所以莫扎特当时虽然接到大量“杂类”协奏曲的稿约，但他也很难抽出时间来完成。事实上，自 1784 ~ 1790 年除钢琴外，莫扎特为之谱写过一系列协奏曲的惟一乐器是法国号。

再者，虽然“杂类”协奏曲可以分成几类，但各类的曲目为数均不算多，其中小提琴协奏曲的数量位居第一，其次是法国号协奏曲。任何一类的创作都没有持续进行一段较长时期，都不足以使莫扎特能在其中卓有成效地发展他的音乐风格。这种断续性创作的部分原因可能是除钢琴外，莫扎特本人只演奏中提琴和小提琴，而就我们所知，在公众面前他只演奏小提琴。因此，不论旅途的经历使他如何具有灵感和激情，也不论独奏家们或演奏团体对他有何请求，创作“杂类”协奏曲的动力对莫扎特来说差不多始终是“外在的”。由此而形成的总的格局是：这类作品的创作都是间断性的，而且还具有相当的随意性。

“杂类”协奏曲与钢琴协奏曲的不同之处，还在于其可靠性、刊印版本及创作日期都有问题。原因可部分归咎于史实的记载，部分则应归咎于莫扎特本人的习性。莫扎特在某些方面行事杂乱无章，婚后似乎曾试着努力来记录他的音乐创作。一个明显的标记是于 1784 年 2 月他开始编写的主题目录册。他的良好意图也见于如下事实：随着年事增长也注意保存一定的量的乐谱手稿。这些手稿后来都由其遗孀继承，最后被她卖给了奥芬巴赫的出版商 J. A. 安德烈（J. A. André），其中相当多的一部分最终为各公共图书馆所收藏。就这样，多数的钢琴协奏曲手稿总算保存了下来，而那些大多创作于 1784 年之前的“杂类”协奏曲的遭遇却没有如此的幸运了。

这些手稿中的一部分很可能当时就由莫扎特交给了独奏家或赞助人，它们是否能保存下来差不多就全凭运气了。结果，有些非常重要的作品手稿可能在莫扎特生前就已失落，并且再也不曾面世。可选择的原始资料其可靠性也令人怀疑。这样一来，除了一本难以令人满意的刊印乐谱外，我们无法得知某些协奏曲是否为百分之百的真品，也无法得知其创作日期，即使手稿被公认为很可能并无遗漏，仍然还有其他一些问题无法确定，诸

如首次演出的场合和作曲家为之谱写作品的独奏家的身份。虽然此类不确定之处对钢琴协奏曲影响不大（部分是因为手稿并未佚失，部分是因为这些作品围绕的中心往往就是莫扎特本人），然而在某些关键情况下却影响了后人对“杂类”协奏曲的理解。

莫扎特的“杂类”协奏曲良莠不齐。可以说其中没有一首能达到如庄严的《C大调钢琴协奏曲》（K.503）那样的高水平，或与《c小调协奏曲》（K.491）的深沉度相提并论。但由于莫扎特禀赋多方面的良好素质，若将这些“杂类”协奏曲作为一个系列整体来看，则的确蕴含大量优美绝伦的音乐。名作如强有力的《交响协奏曲》（K.364/320d）❶、抒情的《单簧管协奏曲》，以及水平略差的《G大调长笛协奏曲》和最后完成的两首法国号协奏曲，均堪称此类创作中的杰作。此外，由于莫扎特曾有机会为当时的正规音乐会管弦乐团的几乎每一种乐器谱写独奏曲或协奏曲风格的音乐，这些乐器的音响各不相同，仅此一点就使听众大饱耳福。

所以，在这个领域里，人们发现莫扎特是一位高明

---

❶ 凡注有两个克歇尔（Köchel）编号的，第二个是克氏第六版的编号（威斯巴登，1964）。

的机会主义者（此时“机会主义”一词用其最好的含意——译注），一有挑战即迎面而上。他将本人天才素质中浓郁的诗情慷慨地倾注在这些协奏曲上。其中许多乐曲体现了独具匠心的创作技巧和极为简洁的表现手段两者的巧妙融合。除了它们的音乐魅力外，有些乐曲还蕴含了丰富的历史与个人的意义。莫扎特和他父亲之间的信件以及其他一些文件中，都道出了这些乐曲在当时音乐生活中的地位。作曲家本人也让我们了解了他的一些支持者，而首先是那些他为之谱写了如此美妙音乐的演奏家。

我们现在可以进而详细地来讨论这些协奏曲了，它们可以分成几类，大致与创作的年代相符合。首先是几部早期作品，包括广受欢迎的《巴松管协奏曲》（K. 191）。接着是一些小提琴协奏曲，其中四首的创作始于1775年，还有少量有关的单独乐章。另外还有三首小提琴协奏曲，其创作日期及可靠性不同程度地都存有疑点。1778～1780年是为长笛和双簧管谱写协奏曲的时候，一些具有“协奏风格”（concertante style）的杰出作品的创作，也差不多始于这段时期。然后是法国号协奏曲和单独乐章的创作时期，时间持续数年之久，多数在

1781～1783年之间。最后是1791年创作的无与伦比的《单簧管协奏曲》。为使这整幅画面完美无缺，本文还将对一些佚失的作品及一些重要的协奏曲片段作简略的介绍。

少年时代的作品

莫扎特最早的协奏曲是四首大键琴协奏曲（K.37、39~41），其创作始于1767年春夏之时。但由于作品中有些乐章的配器部分（由莫扎特的父亲帮助谱写）来自几位同时代的作曲家的键盘奏鸣曲，所以这些乐曲无论如何不能列为莫扎特的原作。因而，被认为最有可能是莫扎特的最早原作的，是创作于1768年后期的《小号协奏曲》（K.47c），但令人遗憾的是手稿已经佚失，由于此曲的创作目的以及其演出场合实在非同寻常，所以仍应该在这里略为记述一下。此曲也是莫扎特接受委托创作协奏曲中的第一例。

1767年9月，莫扎特一家第二次迁居维也纳。他们期望并积极参与正在筹备中的女大公玛丽亚·约瑟芬（Maria Josepha）与那不勒斯王斐迪南（Ferdinand）结婚大典的音乐庆典活动。不料女大公竟于10月去世，结果大量公众音乐活动均被搁置。莫扎特一家为此心情十

分沮丧；他们在维也纳一直滞留到1769年的1月初。在此时期，少年莫扎特的主要作品有两部歌剧：《巴斯蒂安与巴斯蒂安娜》（Bastien und Bastienne）和《装痴作傻》（La Finta Semplice）、六首交响曲以及一些教堂音乐。教堂音乐中极大多数都是受伦威格新建的孤儿院教堂的委托谱写的。伊格纳兹·巴哈默（Ignaz Parhamer）是教堂管理者，也是莫扎特一家的友人，他请少年莫扎特为祝圣仪式作曲。此仪式于1768年12月7日举行，出席的有玛丽亚·特蕾西亚（Maria Theresa）女王、她的四个儿女，以及维也纳的大主教。当时莫扎特作了一部《庄严弥撒》、一部《奉献经》，以及一首《小号协奏曲》，所有乐曲都由他本人指挥。所以莱奥波德（Leopold，莫扎特之父）声称此协奏曲的演出由一男孩担任独奏，堪称该孤儿院的一大音乐盛举。虽然今天看来此举确实很不寻常，但在当时维也纳教堂的大弥撒中的《升阶经》（Gradual）部分，演出这类协奏曲却是正常的安排。

根据我们的了解，莱奥波德·莫扎特曾插手他儿子的一些早期音乐创作，因此将这首协奏曲称为原作或许过于轻率。此外，莱奥波德本人曾在1762年创作过一首小号协奏曲，所以他对莫扎特进行技术指导的能力可

说是绰绰有余。但从另一方面来看，即使莫扎特的父亲的确进行了指导，或者莫扎特又受到了米夏埃尔·海顿（Michael Haydn）的影响（这是他以后的生涯中也出现过的情况），因为海顿于1763或1764年曾创作过一首小号协奏曲——即使有此种种可能，但根据这首乐曲的本质、这个场合，以及这类作品在当时比较罕见，大概也可以认定这的确是莫扎特的原作。据我们所知，莫扎特这首协奏曲曾在1768年之后的数年中多次演出过，而对其首场演出的反响又生动地再现了莫扎特少年时期的这一段经历。令人费解的还有一点：少年莫扎特竟会选择一件三年前还令他恐惧的乐器，作为他的第一首协奏曲的独奏乐器。沙赫特纳（Schachtner）是萨尔茨堡宫廷小号手，也是莫扎特一家的密友，他曾经写道：

> 直到差不多九岁时，莫扎特还非常害怕倾听没有其他音乐配合的小号单独吹奏。仅仅将小号举在他的面前都会使他感到好像是将上了子弹的手枪对准了他的心脏一样。他的爸爸急于治疗他这种小儿恐惧症，有一次要我对着他吹小号，即使知道他不乐意，也要我硬着头皮吹。但是，天啊！我真不该答应这么做。沃夫冈（*Wolfgang*，莫扎特名）一听

到小号的嘟嘟声，马上就脸色发白，眼看他就要倒了下去。如果我还继续吹，他肯定会大病一场。

1768～1773的五年间，莫扎特的才华表现出惊人的发展。他创作了一百三十多部作品——教堂音乐、歌剧、咏叹调、歌曲、交响曲、小夜曲、嬉游曲和室内乐。但钢琴作品不多，协奏曲则更少。这段时期他有将近两年半时间离家在外，其中两年在意大利，当地对协奏曲的需求似乎相当有限，这种现象也许正是缺乏此类作品的原因之一。但人们本来指望在萨尔茨堡或维也纳（莫扎特曾在那里度过近四个月的时光）会有某个演奏家请莫扎特提供一件新作。然而事实上在此五年期间，他仅有两次谱写过协奏曲，每次都在萨尔茨堡，并且都是为他本人演奏大键琴而创作的。第一件作品约创作于1771年。其时，如同在1767年一样，他再度改编另一位作曲家（即J. C. 巴赫〔J. C. Bach〕）的音乐，将奏鸣曲Op.5中的三首谱成由弦乐伴奏的协奏曲（K.107）。第二件是《D大调协奏曲》（K.175，1773），此曲明快奔放，几乎称得上是最有特色的作品，这个协奏曲可以说是他事业上的一座里程碑，有一段时期曾成功地成为他音乐会演出的保留节目之一。

对协奏曲音乐的需求动向，虽然初期缓慢，但却一直在稳定发展。这情况始于 1774 年春，当时莫扎特在短时期内曾连续接受了两次委托。这至少可以从手稿上的日期得到启示。第一部作品是《C 大调双小提琴协奏曲》（K.190/186E），莫扎特注明的日期是 1774 年 5 月 31 日。（因为有人在后来将日期划去，加上一道重杠，以致部分文字难以辨认，直到几年前还一直被误认为是 1773 年 5 月 3 日。）第二部是《降 B 大调巴松管协奏曲》（K.191/186e），莫扎特注明的日期是 1774 年 6 月 4 日。如此算来，两部作品完成日期仅有三天之隔。

《C 大调双小提琴协奏曲》的标题一般写作“Concertone for two Violins”（实际上莫扎特在手稿上只标了一个词：“Concertone”）。这首乐曲显示了强烈的意大利风格，而且，虽然是莫扎特从意大利归来后过了一年多时间才创作的，却能令人想起在 1771 年 11 月创作于米兰的《降 E 大调嬉游曲》（K.113）中曾运用过的那种自由处理独奏乐器的手法。K.190 是一种古老的风格与一种新的精神相结合的产物。在由科雷里（Corelli）和塔尔蒂尼（Tartini）发展起来的巴洛克大协奏曲（concerto grosso）中，对比强烈的乐句组合把流畅的旋律和“华

丽风格”（style galant）的精致典雅巧妙地融合在一起。这首协奏曲实际上是一首协奏风格乐曲，曲中除两把独奏小提琴外，双簧管常常占据显著地位，而大提琴也不时地展示丰采。虽然与莫扎特差不多同时代的音乐家中约有六七位创作过这种“concertone”，但都没有流传下来。我们认为这不是一部孤立的作品，而是一个有限的却又具有意义的传统的一部分。在莫扎特 1773 年生活在维也纳时可能听到过的约瑟夫·海顿的《第六》、《第七》、《第八号交响曲》中，可以看到这一传统的清晰痕迹。

从历史角度看，这首协奏曲虽然比较守旧，但却标志了莫扎特风格发展过程中的一个稳定时期。与几个月前才完成的《D 大调大键琴协奏曲》中自信傲气的风格相比较，在这首协奏曲的本色中，见不到戏剧性的紧张和对正规效果的刻意追求。但对双簧管、法国号、小号（第二乐章中不用）和全套的弦乐器来说，音乐谱写得明朗而且相当有力。此时莫扎特已经十九岁，他偶尔让中提琴分部演奏，或将大提琴与低音提琴分开，来为乐曲加入一些色彩。他快速地学习开发管弦乐音色，但无疑没有使用在前面提到过的作于米兰的 K.113 嬉游曲中用过的单簧管。

这首协奏曲的第一乐章，标记为“热烈的快板”，结构宏大、旋律内涵丰富。一开始的全奏（tutti）以豪放的齐奏与第一个协奏主题形成强烈的对比，陈述部分由小提琴奏出卡农，然后双簧管加入——这个形式紧密贯穿在整个第一乐章以及终乐章之中。然而，在发展部的开始阶段，莫扎特将上述三件独奏乐器一起置于属调之中，从而宣告一个新的主题出现，它用大提琴和低音提琴的独奏来加以渲染——他的直觉准确无误地构思出了这种形式的强烈对比。在再现部他使人感到意外，竟然将一开始的全奏由十九小节缩短成四小节，紧接着就是卡农的演奏。整个乐章以小提琴和双簧管动人的华彩乐段告终。

192小节“优雅的行板”（F大调）显得特别冗长，对于表现单薄的感情内涵来说或许过分了些。莫扎特在调性探索方面也显得比较拘谨，而该乐曲的音乐还是相当精巧和迷人，其力度标记也十分精确，那近似米夏埃尔·海顿风格、潺潺流水似的半音体系的运用更使乐曲增色不少。另外莫扎特还展示了某种结构上的独创性。在音乐进行中听众无从猜测接下来将出现什么主题；如独奏的第一次进入与由一开始的全奏发展而来的出乎意外的插入部成功地相互交替就是一例。莫扎特用多种方

法来发展协奏风格，明显地是让大提琴广泛参与演奏，并让双簧管和大提琴在呈示部结尾时的三连音中出尽风头。为了这些乐器，其中包括小提琴，他谱写了另一段令人喜爱的华彩乐段，约十八小节。

第三乐章是第一乐章开头织体（texture）的返转，他以十八世纪七十年代在意大利北部相当流行的轻盈休闲的小步舞曲形式为模型。因此，莫扎特又回到了1772年他在米兰时创作的一些四重奏的风格上。虽然我们可能感到此小步舞终乐章在情调上颇为肤浅，但莫扎特为此却付出了一片苦心。他对细节的设计使相当僵硬刻板的形式变得柔和起来。在与喧闹活跃的乐段交替出现的较为平静的段落中，他有时非常小心地运用表情记号——“很柔美地”（dolce）逐渐减轻至“很弱”（*pp*）。独奏乐器在三声中段（trio-section）中获得了尽情发挥的机会，此时小提琴与双簧管交替演奏华彩乐段，然后为大提琴让出空间。这里，我们也见到了双簧管和法国号两种乐器与独奏弦乐器相互交替取得融合协调的成功，由分部的中提琴和小号为之衬托。正是莫扎特对管弦乐色彩的把握，赋予这一相当格式化的音乐独特的音乐气质，使乐曲处处展现出一片斑斓的色彩。

对于莫扎特创作此协奏曲的原因，我们一无所知。

可能是因某个喜庆场合而为宫廷管弦乐团创作的，也可能是为一个非正式乐队创作的，在萨尔茨堡很容易集合这样一支由职业音乐家补强的业余乐队。独奏家可能全从大主教的乐师中选出。据当时宫廷记事录的记载，有两位高级小提琴师，名为温泽尔·萨德罗（Wenzl Sadlo）和约瑟夫·胡尔伯（Joseph Hülber）大提琴师是J. A. 马歇尔（J. A. Marschall），两位双簧管师是法兰兹·德·保拉·代伯尔（Franz de Paula Deibl）和克里斯多弗·博格（Christoph Burg）。若不是邀请外地演奏家演奏其独奏部分，就很可能是当地的演出人员或由莫扎特亲自在键盘边指挥演出。也可能莫扎特本人就是小提琴独奏者之一。

这种类型的作品似乎在萨尔茨堡流行了一段时期，因为我们发现在1777年11月莱奥波德·莫扎特写给他儿子的信中说："大主教昨日委托布鲁内蒂（Brunetti）写信给梅斯里威赛克（Mysliwecek），指示要几首协奏曲"，其中两首在次年1月交出。从他们以后的通信中，我们也得知莫扎特父子必定仍然相当重视K.190。1777年12月11日写给在曼海姆的莫扎特的信中，莱奥波德还认为他在交响曲上头花了太多心力，并且说："难道你还没有在曼海姆演出过你的哈夫纳乐曲、你的协奏曲

(K.190)，或者你的任何一首洛德隆（Lodron）小夜曲吗?”

这表明了父子两人是如何重视 K.190 的效果和特色的。莫扎特本人也确认了他对这首协奏曲的兴趣。在接到他父亲信后的几天他写道：“我在琴键上为温德林(Wendling）大人演奏了我的协奏曲，他说这正是巴黎所要的东西。当我为巴格（Bagge）男爵演奏此曲时，他简直兴奋得难以自制。”虽然我们现在不见得会无保留地像男爵一样为之倾倒，但我们仍然因莫扎特在性格形成期就能谱写如此美好的乐曲而感到高兴。我们如今还能清楚地看到，这首协奏曲虽然在 1774 年的背景中似乎带有仿古风格，但却是朝向 1775 年的小提琴协奏曲、而且更是朝向数年后更为伟大的作品中，协奏风格的富有想像力的创作方法的起步。

谈到《降 B 大调巴松管协奏曲》（K.191），我们或许可以像对待协奏曲 K.190 一样，从当时宫廷记事录上找到可能演奏该作品的独奏家的名字：海因里希·舒尔兹（Heinrich Schulz）和梅尔萧·山德梅尔（Melchior Sandmayr)。其中之一很可能是莫扎特心目中理想的独奏者，除非他接到了另外某位短期逗留的演奏高手的请求。从年代上来看，虽然有过类似记载，这首协奏曲肯

定不是为泰道斯·冯·杜尔尼兹（Thaddäus von Dürnitz）男爵创作的。因为没有迹象表明男爵在去慕尼黑前遇到过莫扎特或听说过他，而男爵去慕尼黑是1774年12月的事。只有在这个时期或再稍后些，他才有可能请莫扎特为他作曲。

除了《巴松管和大提琴奏鸣曲》（K.292/196c）以及《D大调钢琴奏鸣曲》（K.284/205b）之外，莫扎特还创作了三首巴松管协奏曲（一首是C大调，两首是降B大调），不幸的是这三首曲子已全部佚失。另有一首F大调的（K.196d），只有开始部分流传了下来，这部作品可能与杜尔尼兹男爵无关。这样，在莫扎特可能创作过的五首巴松管协奏曲中，当今只存有降B大调的一首（K.191），创作日期是1774年6月，可能是为一位萨尔茨堡的演奏家创作的❶。

很难说在什么程度上K.191可以算作莫扎特具有独立想像力的产物。法国作曲家曾把巴松管用于协奏音乐中，J. C. 巴赫也曾为巴松管谱过两首协奏曲。维瓦尔

---

❶ 另一部《降B大调巴松管协奏曲》（K.App.230a/C14.03）与莫扎特无关，虽然有过这样的记载并且有时演出时还署他的名字。此曲创作日期较晚，根据其风格和旋律有理由推断为弗朗索瓦·德维恩（Francois Devienne，1759～1803）之作。

迪（Vivaldi）曾创作过约四十首巴松管协奏曲，一些声望较小的德国作曲家如法施（Fasch）、费利克斯·雷内尔（Felix Reiner）、穆塞尔（Müthel）和G. W. 里德（G. W. Ritter）等也创作了不少这类的作品。但我们不知道他们的哪些作品是莫扎特可能听到过的或可能用作范本的。因此，当他被请求谱写一首巴松管协奏曲时，他可能只有凭借他对这种乐器的音色和表现力的感觉，再加上他以前在嬉游曲中曾运用过这种乐器的经验来进行创作。由于当时这种乐器只有四个键，而且没有一个键能产生一个B本位音，因此大量运用灵巧的交叉指法（cross-fingering）显得至关重要。

这首乐曲给人这样一种印象：莫扎特似乎正在迎接一个挑战。因为从整体来看，作品表现得自信而又执着，可以看出是精心推敲的产物，熟练地运用了小型管弦乐团的弦乐器、双簧管和法国号。甚至在为独奏乐器写作华彩乐段时，莫扎特坚持了对该乐器的高贵音色和灵敏性的尊重。第一乐章的结构是简单的，有两个主要主题。莫扎特对第二主题的处理方法很吸引人。在全奏中他只让弦乐奏出这个主题，而在呈示部巴松管加进了自己的对应主题（counter-subject），以产生一种悦耳的、轻摇慢摆的效果。但在再现部莫扎特又设计了一个效果

极佳的交换法，让巴松管与弦乐器的旋律相互交错进行。这个乐段也显示了他发挥乐器大幅度跳进的性能作为旋律自然模进的手法，而不是炫耀乐器本身。

F大调第二乐章相当反常地标为“徐缓的行板”。它是梦幻般的咏叙调（arioso），用装上弱音器的弦乐器奏出一片伤感之情。对现代听众来说，此伤感之情或许由于起始乐句中名为“请给予爱”（Porgi amor）的微弱回声而更为加深。这短短的乐段作为向再现部的过渡，它显示了莫扎特在转调中的富有想像力的创作技巧。总的来说，这种想像力还不是终乐章的特色。在终乐章中，莫扎特选择了绵延的小步舞曲式（如在《双小提琴协奏曲》K.190中一样）而不是粗犷的奏鸣曲式（在《D大调大键琴协奏曲》K.175中曾采取过）。其节奏包含了急速而呆板的三连音“音型法”（figuration），并运用了乐句的巧妙变化来使独奏和管弦乐合奏部分传统的重复形式变得柔和些，并引人注目地用主音小调的插段（episode）加入一些变化。

莫扎特与小提琴

接下来的十一个月，莫扎特没有创作任何类型的协奏曲。从 1774 年秋起他忙于两部戏剧作品，是在 1775 年初先后完成的——1 月 13 日在慕尼黑上演的歌剧《假扮园丁的姑娘》（La finta giardinera）和 4 月 23 日在萨尔茨堡戏剧节上演的《牧人王》（Il rè pastore）。其他主要作品有：三部弥撒曲；四首较小的教堂音乐；一首小夜曲；一首交响曲；一首管弦乐进行曲；六首钢琴奏鸣曲和一套变奏曲。即使加上剧院的约稿，这也是莫扎特一生中创作最少的时期。这时他好像暂告休息，以消化吸收他旅途中感受到的丰富音乐素材，似乎为 1775 年春开始的旺盛的创造力作好准备，果然这次创作高潮一延续就是五年。

第一年创作的前所未有的一系列五首协奏曲，都是为小提琴——一种在此之前莫扎特还从不曾为之谱过协奏曲的乐器——而作，这一事实或许并非仅仅是一种巧

合。再者，这些协奏曲在下面意义上可以说是他的专用作品：虽然可能当初并非为本人而作，但莫扎特无疑将它们视作展示他作为小提琴家的精湛技艺的工具。在十八世纪七十年代后期，这一点对他变得十分重要。但是，这给他带来的声誉持续不到十年，因为不久“作为钢琴家的莫扎特”所表现出的非凡技艺转眼间就使“作为小提琴家的莫扎特”黯然失色了。因此，在这里为“作为小提琴家的莫扎特”作些介绍，应该是最为恰当的。

在莫扎特出世后不久，莱奥波德·莫扎特就出版了他的《小提琴教学法》（Violin-Schule）。由于他的儿子好像是在这本名著的光影笼罩下长大的，理所当然应该像弹奏键盘乐器一样熟练地拉奏小提琴。据沙赫特纳回忆，当这孩子约七岁时，曾经拉过他（沙赫特纳）的小提琴。莫扎特非常喜欢这件乐器并将它叫做“奶油小提琴”，以示它音质的柔和圆润。沙赫特纳写道：

> 一两天后我再次去看他，发现他正在拨弄自己的小提琴。他见到我后马上说：“您的奶油小提琴呢？”说完就继续拉他的幻想曲。最后他想了一下又跟我说：“沙赫特纳先生，要是按照您上次让我演奏时所调的音高，您的小提琴比我的要低八分之

一个音。”

这孩子的音感准确极了。至少在十八世纪七十年代早期，他就养成了定时练习的习惯。从以后他与父亲来往的信件中我们可以看到，由于莫扎特在 1777 年离家远行，他的父亲因为听不到他的练琴声而多么难过。这些信也让我们获悉了一些有关他演奏的事。莫扎特的技艺似乎进步得非常神速，因为在 1770 年 11 月 27 日，当时还不到十五岁的他已被指定为萨尔茨堡宫廷管弦乐团的首席。这乐团是大主教的骄傲，主教自己还曾参与过演奏。莫扎特成熟的技巧在他的旅途中还曾发挥过作用。例如，1773 年夏在维也纳的卡日丹修道院教堂里，在参加一次礼拜时因为管风琴不太好，他就演奏小提琴协奏曲。还有，1777 年 10 月 23 日在奥格斯堡的圣十字修道院，他在一次交响曲演出中领导管弦乐团，并演奏了万哈尔（Wanhal）的《降 B 大调小提琴协奏曲》和他本人的《斯特拉斯堡协奏曲》（Strasbourger concerto，G 大调，K.216）。他写道：“这乐曲流动得像油一样。人人称赞我美丽纯正的音色。”在慕尼黑，他还在信中说过：“我演奏了我最近的《降 B 大调嬉游曲》（K.287/271H），他们都睁大了眼睛。我仿佛是欧洲最出色的小

提琴手。”的确，莫扎特为自己的技艺感到自豪，而他的父亲也同样引以为荣。他父亲对他从来不作过分的赞扬。在回信中做父亲的这样答道：“只要你愿意为赢得荣誉而演奏，并竭尽全力、全身心地投入，是的，就仿佛你是欧洲的第一小提琴手似的，你自己都意识不到你的小提琴奏得有多好。”稍后，莱奥波德建议他儿子如果去洛凡的话，他应该在那里演出小提琴协奏曲，这是使他在那里出名的最好办法。再来，按照安东尼奥·布鲁内蒂的看法，“莫扎特什么都能奏”。布鲁内蒂是萨尔茨堡宫廷管弦乐团的第一小提琴手和独奏师，也是莫扎特一家的友人（虽然这一家人也承认，这位乐师竟然勾引了城里的两位女孩，实在令人反感）。

1775年的小提琴协奏曲

1775年初，当莫扎特开始创作第一组完整的协奏曲时，他对演奏者技巧的理解完全来自于他为小提琴独奏作曲的经验：在这以前不久，他曾在一些管弦乐作品如《D大调嬉游曲》（K.131）和《D大调小夜曲》（K.204/213a）中加入过整个的协奏曲形式的乐章。关于这一点，如果我们提出一个问题：他创作这些乐章和

五首协奏曲到底是以什么为范例？我们不得不承认我们对此的了解实在有限。在十八世纪，小提琴协奏曲在数量上和流行程度上仅次于键盘协奏曲。在很大程度上起源于意大利的曲式，和演奏实践借鉴了各种类型的音乐，例如大协奏曲的独奏乐章、在教堂的礼拜仪式中有时插进去演出的器乐独奏等等，彼此结合为一体。

由于莫扎特曾在意大利旅行多时，也由于意大利作曲家的协奏曲在阿尔卑斯山以北也相当流行，照理说，我们可以期待借此推断出其中哪些乐曲曾影响了莫扎特1775年创作的协奏曲。遗憾的是，我们对他究竟听过那些意大利小提琴乐曲实在知之甚少。他在1763年6月曾在奥格斯堡遇到过纳尔迪尼（Nardini），并于1770年4月在佛罗伦萨与他再度相逢，而且共同演出。我们还知道莫扎特与纳迪尼的一位学生，天才的英国小提琴家托马斯·林利（Thomas Linley）很有交情，并在1771年4月在佛罗伦萨与他一同演奏过小提琴曲，但却无从得知他们到底演奏了哪些曲子。此外，1770年6月，莫扎特可能在都灵遇见过维奥蒂（Viotti），但后者当时还没有创作过任何协奏曲，莫扎特如果听到什么的话，也只可能听到他演奏其他作曲家的音乐。此外可以确定的是，1777年1月下旬，莫扎特在都灵遇到了普格纳

尼（Pugnani）。但是，这些都是一片模糊的印象，他未曾因此而获得可仿效之处。较为笼统但又可信的事实是，维瓦尔迪对莫扎特的创作可能产生了影响。维瓦尔迪创作了大量协奏曲，在他于1741年逝世后，这些乐曲依然流行不衰，而他的音乐风格也为下一代所继承，莫扎特本人创作小提琴曲的才能也是在这些音乐的熏陶中趋向成熟的。

这些就是1775年创作协奏曲的背景。（请参看第129页附记。）我们也许会感到诧异，莫扎特竟会在《牧人王》演出前的紧张日子里着手创作第一首降B大调的协奏曲（K.207，手稿上注明日期是4月14日），而《牧人王》是4月23日为欢迎大公爵马克斯·弗朗茨（Max Franz）访问萨尔茨堡而演出的。难道这位大主教先指定为此喜庆场合演奏一首协奏曲，然后又敦促莫扎特创作了另外四首？或者这五首乐曲都是专为布鲁内蒂创作的（有过这种说法，但未经证实）？还是莫扎特创作了第一首协奏曲后，又写出了其他几首来尽情抒发他一连九个月的创作欲望，并自感欣慰地为将来的演出作好准备？

《降B大调小提琴协奏曲》（K.207）具有捉摸不定的美和层出不穷的旋律创意，这些特色充分地补偿了主

题在精致性和表现力上可能有的种种缺憾。这是一首纯娱乐性的音乐，弥漫着优雅的激情，散发着萨尔茨堡蜜拉贝花园里春夜的幽香。在第一乐章相当松散的奏鸣曲式内、在对比得当的模进中，莫扎特将一些欢快的曲调串连在一起。全奏中每一组旋律后都紧接着一段同样惊人的半诙谐（quasi-buffo）乐句，这种创作手法莫扎特后来再也没有用过，这是相当不寻常的。独奏部分以第一主题的华丽形式（florid version）开始，然后引入第二主题，这是一个 F 大调的流畅旋律，延续了一段时间。进入发展部时，独奏部分先奏出一个棱角分明的 c 小调乐句，这乐句通过狂乱的 g 小调导向主调平静的水域，转入再现部。独奏部分富有变化的“音型法”，给整个乐章增添了活跃的动感。

降 E 大调的柔板是一支优雅的乐曲，有如絮絮低语。它的旋律节奏变化多端，十分吸引人，还带有一两个结构上稍稍出人意料之处。例如，独奏在第一次进入时奏出的拖得很长的旋律再也没有出现过。当这一旋律正在进行时，莫扎特唤回了一开始的全奏的第一主题，而完全无视第二主题，直到再现部才将它以非常有力的方式重新引出。此处，这一主题先由弦乐和管乐作简短的模仿，然后交给独奏。这一乐章颇有诗意，但又似乎

缺乏个性。

终乐章急板就像独奏和乐团之间絮絮叨叨的对话，具有自由的回旋曲形式，为独奏和管弦乐加入了略有变化的声音样式。在一开始的全奏出现的通常的两个主题群，由一个活泼的小尾声告终，它既出现在独奏第一次进入之前，又紧随其后。一个新的旋律巧妙地由独奏乐器和小提琴共同表达。在发展部，当莫扎特使来自一开始的全奏的主题级进地上升时，他不由自主地又回到那个小尾声，这个小尾声的确赋予协奏曲一个明快活泼的结尾。终乐章的风格热情而充满活力，说明莫扎特在这里受到的不是他的朋友——宫廷内的同行米夏埃尔·海顿——的影响，而是后者的哥哥约瑟夫音乐精神的感召。他当时必定知道约瑟夫的一些乐曲。

6月 14 日正好是 K.207 完成后的两个月，莫扎特完成了《D 大调协奏曲》K.211，这是他的三首“D 大调小提琴协奏曲”中的第一首。如果说 K.207 具有明显的日耳曼痕迹，那么随之而来的这首 K.211 则无疑是法兰西式的。（这种不同形式是作曲家不拘一格的青年性格的典型表现。）在某种程度上，K.211 可说是一部平稳的作品，因为它不以主题构思上的深层挖掘为主，而是较多地依靠对立乐思的排列，乐团比 K.207 缺少个性

特色。独奏部分的伴奏确实是简洁精巧的，但不够大胆奔放。此外，K.211 一开始的全奏所陈述的主题用在独奏部分时，比 K.207 来得规律。

K.211 的另一特点是第一乐章极其简短的嬉游曲，仅有 126 小节。独奏在一连串的紧密编织的三连音声中喧嚷欢闹，与带有大幅度跳进和更为舒展的华彩乐段相互对照。它的结构是规则的，也是明显的。我们能随时发现一些讨人喜欢的新意，例如，陈述第二主题时，在中提琴上一个小小的快速上行，紧接着就被小提琴断续的音型所代替，随之低音提琴的音乐进行又转给了中提琴——这是相当简练而又富有特色的优美的一笔。

欢快但并不奔放的行板像是一首延伸的小提琴咏叹调，伴奏部分非常轻，很像法国喜歌剧（opéra-comique）。结尾的回旋曲（用了“Rondeau”这个法语词，是有其意义的）没有任何显著的独创性。此外，独奏一直保持其突出地位，在最开始的几小节中由它自己来陈述主要主题。以 d 小调的短短过渡为独奏和伴奏部分的音乐旋律线提供了一些变化，但总的来说这篇乐章缺乏多样性，并且几乎每一小节都透着人工雕琢的“优雅”（galanterie）的魅力。

这也是莫扎特准备在以后的三个月中创作的乐曲

——主要是短小的《F 大调嬉游曲》（K.123）、悠扬动听的《D 大调小夜曲》（K.204）、两首较为次要的交响曲和两首进行曲——的一贯特色。最令人惊讶的是在当年 9 月 12 日完成的第三首小提琴协奏曲《G 大调协奏曲》（K.216）中，莫扎特的“优雅风格”实现了突然升华。这是他青年时代的杰作之一，既保留了优美典雅的风格，又将它与一种新的宏伟结构和刚劲力量融成一体，这些都使我们联想到他以后的作品。

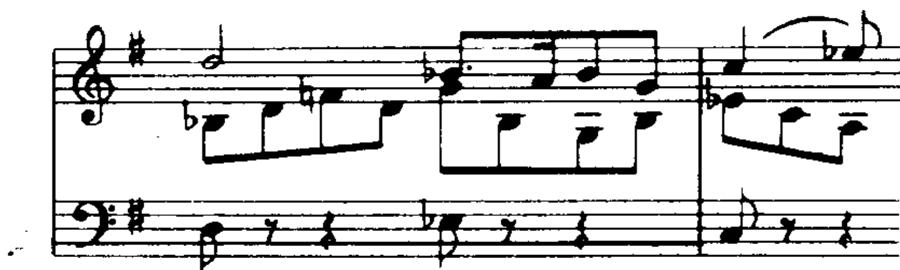
我们无法得知是什么导致了那年夏天莫扎特艺术的突然深化。在这首《G 大调协奏曲》中，这一点在创作构思的想像力上表现得最为明显。它不仅在音乐的表现中反映了出来，还赋予低音弦乐器和管乐器某种充实的个性。一开始的全奏中明朗清晰的主题被一种紧张的力量推向前去，这力量一直贯穿在独奏的进入；最有吸引力的是第二旋律，它先流出一个明亮轻快的乐句，然后突然消逝直到再现部才再度出现。发展部是以一个短小的 d 小调全奏作导引，小提琴随后奏出新的主题，这主题通过 e 小调、d 小调和 C 大调，再回到主调——一个扣人心弦、效果辉煌的模进。

D 大调的行板只有四十八小节，但却是这首协奏曲的重心所在。在莫扎特所有的梦幻型如痴如醉的慢乐章

中，这一曲享有特别崇高的地位。它可与《C大调钢琴协奏曲》（K.467）相媲美，两者有一些共同的特点——断续的三连音伴奏、加弱音器的小提琴、低音弦乐器的拨奏、简单纯正的音乐线条。它的构思在发展部表现得最为出色，从b小调到e小调，最后到A大调的转调说明了莫扎特运用富有诗意的延留音的高超技巧。

终乐章是活泼轻快、变化巧妙的回旋曲，它把丰富的创意和奇特的情趣融为一体。主要主题重复了五次，三次与附属主题相对照，后者还出现在属调中，并引进了e小调的第二插段。其中传统的回旋曲式和3/8拍的轻快旋律被两个较为稳重的2/2拍插段打断。第一插段为g小调，具有帕凡舞曲（pavane）缠绵庄重的气氛，由独奏乐器演奏，并由乐团小提琴和低音弦乐器（不包括中提琴）奏出明快活泼、交相重叠的拨弦乐句来烘托：

谱例 1



与此同时，双簧管为中间段落创造了美好的和声。这十二个小节动人的音乐直接导向第二插段，以主音大调的一个简单曲调为基础，标记为“小快板”，共两段（见谱例2)。每一段都是由独奏开始，然后管乐器在小提琴一连串的三连音上重复独奏的曲调。(根据最新的研究，确认这个两段曲调是一首匈牙利民歌，叫做“斯特拉斯堡”〔Strasbourger〕。由此我们得知，正是这首《G大调协奏曲》而不是通常认为的D大调K.218，应该被确认为《斯特拉斯堡协奏曲》。）这些如此优美的速度和气氛的变奏，因管乐器运用得极富想像力而显得更加生气勃勃，整个回旋曲也因而变得十分迷人。结束部分主要主题再现，一直贯穿到双簧管和法国号的小尾声。曲终时，天才性的一声音响代替了传统的高潮结束。在这几乎是戏剧性的优美表演的瞬间，这一乐章以意想不到的一声轻笑向舞台告别。

《D大调协奏曲》（K.218）的手稿注明的日期是1775年10月。这说明莫扎特必定是在K.216后至多七

谱例 2

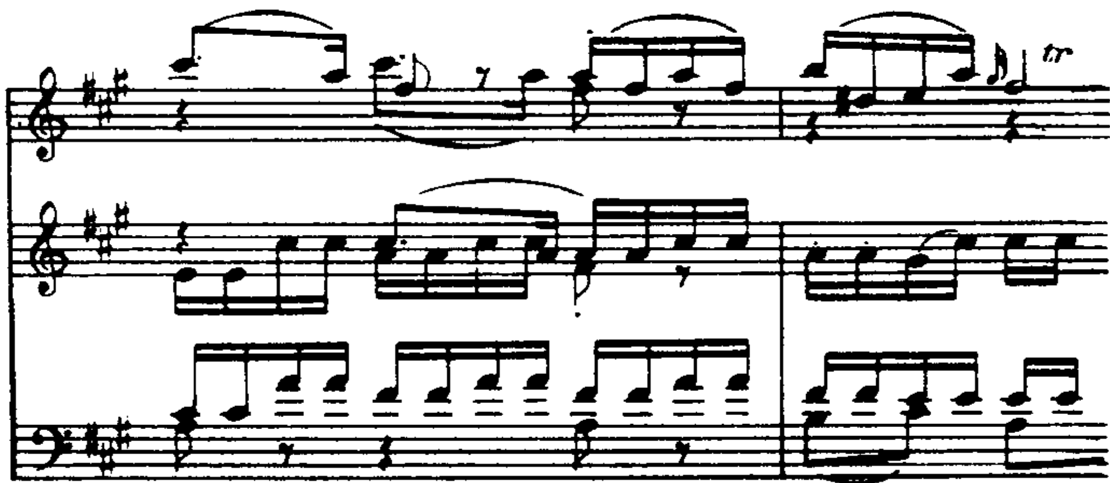
周内创作完成的，略作比较就可发现这既有得也有失。在 K.218 中，它以一种新的鲜明音色和几乎持续不断的独奏，代替了我们曾感受过的深沉思考和独奏与乐团之间恰到好处的交相呼应。莫扎特以一种更为大胆、更为执着的风格运用法国号和双簧管，他的旋律创作能力上升到了一个新的高潮。的确，他的创意竟如此之多，以致在第一乐章中，虽然他运用了常规的调性关系和奏鸣曲的宏大形式，但他的丰富素材使运用常规几乎无法遵循。反之，莫扎特常常出人意料地将旋律作全面的、或者是经过删节的再组合。例如，一开始的全奏的主题

（是《牧人王》第三首咏叹调《安宁曲》〔Aer tranquillo〕的重复）由独奏重新陈述，但在发展部中完全没有铺展，再现部中也没有重现。然而，在第146小节我们发现在呈示部曾出现的七小节旋律，紧接着就是开始的全奏的一个删节段。这种创新的手法给予期待的听众一个强烈的刺激，随后他又借某些辉煌的乐段将这个刺激进一步地强化，例如，在呈示部结束处——一共不到二十小节——转调有如细浪起伏，从b小调经e小调、A大调、G大调到e小调，最后又回到主调。

莫扎特将A大调的“如歌的行板”放在一个奏鸣曲的改变形式内，没有发展部，除开始和结尾的几小节外，独奏者几乎没有休息时间。其中E大调的那个乐段具有紧凑的回声效果，是这一乐章具有光辉特色的典型体现：

谱例 3

Vl. pr
7
Ob. I
Vl.
Vla
Vlc. e Cb.



这乐章以一个精巧的半段陈述作结束，这是起始主题的部分重复，靠节奏的不断移位而产生变化。不管有意无意，莫扎特将这起始主题在终乐章6/8拍一段内作为第二副歌（refrain），逐个把音符又重复了一遍。（在这紧密编织的协奏曲内还有其他的主题交叉。）

终乐章，又一次标为“rondeau”，此段有两点特别突出——快速的乐思，由于2/4和6/8拍的段落交替而益发激化音乐的进行；相对应的却是较慢的间奏，因此为乐曲增添了迷人的色彩。莫扎特准确无误的比例感和速度的调配也给人留下深刻的印象；没有一个插段持续时间过长，速度的多次改变都计算得十分精确。他有效地利用了小提琴较低的音域，这在标为“优雅的行板”的段落中以第三段最为明显。此处的旋律似乎具有民歌

的风味，而莫扎特又让双簧管以八度音重叠独奏持续的低音 G，借以产生一种深沉的低音来加深印象：

谱例 4

就像 K.216 和 K.219 的终乐章一样，这支回旋曲也是静静地变弱消失的。或许在这里应该提出人们的猜测，即 K.218 的音乐是从博凯里尼（Boccherini）同一个调性的小提琴协奏曲中借来的，这是许多研究莫扎特的评论家（包括爱因斯坦〔Alfred Einstein〕）都接受的一个事实。然而既然连博凯里尼的作品的真实性现在都已

被否定❶，莫扎特是否欠了这位音乐家什么也就没有必要追究了。

《A大调协奏曲》（K.219）的手稿注明的日期是1775年12月20日，与K.218至多相隔十二个星期，但这两曲是在完全不同的层次上构思出来的。特别是第一乐章，它将贵族的泰然自若与清新的朝气和卓越的创意结合起来。音乐在典雅中蕴含着极大的力量；在设计上开拓了新的宏伟境界，其中的炫技型乐段在结构上较前更为宏大，但对它本身的要求来说还远远不够。莫扎特在独奏和管弦乐间维持了较好的平衡，而且对后者处理得更为恰当，免去了在K.218里那种虽悦耳但又相当奇特的管乐独奏。

一开始的全奏，标记是"开朗的快板"，它相当传统地陈述了两个主要主题（第一个是大幅度的琶音音型）和一个尾声：

---

❶ 没有寻找过原稿来源。第一也是惟一的版本出现于1924年。请参看依夫·杰拉尔德（Yves Gérard）的《博凯里尼作品主题、提要及评论集》（Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Boccherini），伦敦，1969，546～548页。

谱例 5



全部都是主调。然后莫扎特在一个上升的三和弦上引入独奏，在乐团小提琴的低语上奏出七小节缓慢的、咏叙调风格的乐曲。随后莫扎特才回到快板，为独奏谱写了一个新的旋律，再由全奏的大幅度琶音伴奏。一些快速的乐段导向了谱例 5 的重复，最后几个音符被莫扎特用来作为另一主题的第一个乐句：

谱例 6

Vl. pr
Vl.
Vla.
Vlc. e Ch.
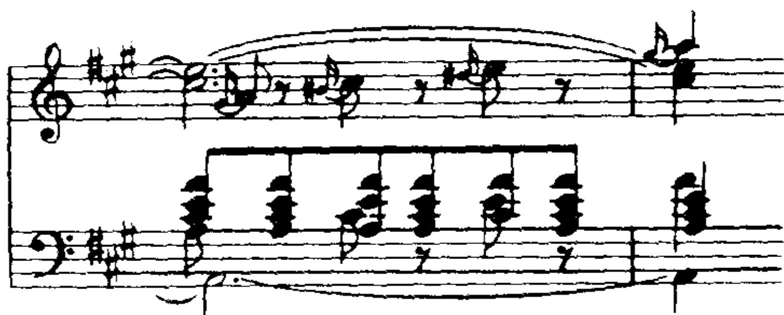
事实上，他将这个音型作为乐章的一个跳板，来引出发展部的几个段落。它的最后一次出现给人的印象最深

刻：随着琶音的上升乐章渐渐隐去，非常简朴，就像一个未得到答复的问句。

莫扎特为如痴如醉的柔板选择了属调 E 大调，这调性他极少应用，但应用时几乎总是为了提出和表达平静的内容。（人们由此想到《伊多梅纽斯》〔Idomeneo〕中的《醉人的微风》〔Zeffiretti lusinghieri〕。）两个主要的旋律（整篇音乐几乎全靠它们构成）在一开始的全奏就都被展现了出来——第一旋律由流畅的十六分音符组成，第二旋律则因断断续续的三十二分音符颤动的节奏而显得时断时续。乐团与独奏之间实际上没有对话，前者只是为可爱的催眠曲调提供一个极其和谐的背景音乐。更为动人的是一小段卡农，这在再现部的独奏进入时达到高潮。

终乐章是另一支回旋曲，标记为“小步舞曲速度”，开始时从容典雅，由独奏陈述主要主题，接着是一个重要的第二主题群，以上升的琶音结束。（如 K.218）：

谱例 7



随之而来是另一组旋律，用的是属调，在经过一段正常的展开后，第一插段（升 f 小调）使气氛稍稍热络了些。它只在谱例 7 中标“α”的音型时中断；音乐转至 D 大调，然后是 b 小调，最后回到属调升 f 小调的华彩乐段——这一乐段扣人心弦。全奏短短的再现引向了惊人的 a 小调第二插段。这是五个旋律组成的一个模进式，莫扎特由匈牙利（或按十八世纪的说法：“土耳其”）民间音乐中直接取来第一、第二、第四、第五——四个旋律；第三旋律以一个短小的半音音型为基础，似乎是作曲家按同样的风格自己创作的（这些曲调中的一部分可能来自米夏埃尔·海顿，当时他刚从匈牙利访问归来）。最激动人心的是第二旋律，莫扎特早在三年前就在芭蕾音乐《宫殿百叶窗》（Le Gelosie del Serraglio）中采用过：

谱例 8

莫扎特为错落不齐的跳进加入极度的强音和刺耳的低音，对当时的听众来说听起来肯定相当古怪。此后，一开始的全奏第五次再现，这似乎有些太传统，但在一段明快活泼的乐段中，莫扎特按原来调性保持了其中的一个曲调，而不像先前几次出现时那样将它移到 E 大调。这支回旋曲以颇为诙谐的方式在上行的琶音中作结，就这样与第一乐章在 主题上衔接了起来。

作为这一组 1775 年协奏曲真作的姊妹篇，可以简

略介绍一下一部 F 大调大提琴作品（K.206a）。该作品的手稿一度曾出现在巴黎，现在已不幸佚失，上面的题辞是："大提琴协奏曲，阿玛迪斯·沃夫冈·莫扎特骑士先生作于 1775 年 3 月"。有人曾设想这会不会是他为宫廷管弦乐团中一位曾参加过 1774 年协奏曲 K.190 演出的大提琴师所创作的。虽然人们只知道开头的六小节，而且这首协奏曲可能根本没有完成过，它还是表明了莫扎特至少对大提琴曾感到兴趣，视为一种可以独奏的乐器。

几首小提琴与管弦乐的单乐章作品

1777 年 10 月，莱奥波德·莫扎特曾谈到他儿子谱写的一首乐曲："柔板，为布鲁内蒂作"，因为他认为原作过于"做作"。几乎可以肯定的是这个柔板乐章就是《E 大调柔板》K.261，与 K.219 的慢乐章属同一调性，手稿上简单地写着年代是"1776"。但很难看出 K.216 又如何比较不那么"做作"。莫扎特在此曲中用长笛代替双簧管，因此赋予乐曲的音调色彩略有不同。乐团小提琴的音乐自始至终标着"加弱音器"，莫扎特以一种朦胧感使人听后倍觉亲切，同时也使独奏部分更加突

出。乐曲的节奏，特别是第二主题的节奏，更为轻快，带出一连串流畅的三连音。短小而明亮的 b 小调插段代替了发展部，使乐曲更显得十分和谐。这五十五小节确实是莫扎特抒情天才凝结成的一颗明珠。布鲁内蒂可说是位幸运的乐手。顺带说一句，这首柔板是莫扎特第一次被改编为笛钟（flute - clock）的作品：这种现在还保存在莱比锡大学的海尔收藏馆中。

另一首欢乐的单乐章作品是《降 B 大调回旋曲》(K.269/261a)。一般认为这就是莱奥波德·莫扎特在 1777 年 9 月 25 日的信中提到过的那首为布鲁内蒂创作的回旋曲，并且是在 1776 年后期谱成以代替 K.207 的终乐章。但这些都是一些猜想。手稿上并未注明日期，而回旋曲的主题（如果移为 C 大调的话）与莫扎特 1778 年写于巴黎的几支芭蕾短曲中的一首开头完全相同，这说明这首回旋曲产生于芭蕾短曲之后，而不是之前。因此，这就不可能是被认为作于 1776 年后期的那首“回旋曲，为布鲁内蒂作”，而是在莫扎特从巴黎归来后于 1779 年早期创作的另一首作品。再者，乐曲的风格——和 K.207 本来就很不协调——与稍后的作品反而显得更一致些。因为乐曲在多样性变化中表现出一种紧密的统一感，这与 1775 年写成的其他回旋曲终乐章

是有区别的。全奏和独奏间密切而又时断时续的对话、独奏和乐团第一小提琴之间精彩的交织连接，以及较为缺乏的炫技性（bravura），这些特征都显示了一种较为成熟的协奏曲风格。

不管莫扎特谱写 K.269 是否为了布鲁内蒂，后者在1781年春再度引起我们的注意，因为他们两人当时同在维也纳。莫扎特告诉他父亲说，在4月8日，布鲁内蒂为鲁道夫·约瑟夫·柯罗列多（Rudolf Joseph Colloredo）亲王（即令人憎恶的萨尔茨堡大主教之父）演奏了莫扎特刚作成的回旋曲。这是一首消遣性的C大调乐曲（《C大调回旋曲》K.373）——最多是纯娱乐性的音乐，标记是“优雅的小快板”。莫扎特曾在六年前用萨尔茨堡的管弦乐团来演奏他的第一首协奏曲，这次他虽然以同样的方式来用维也纳的管弦乐团，但在处理手法上显然具有更多的想像力。在 K.373 的 c 小调插段中，独奏由小提琴的拨奏来支撑，中提琴奏出十六分音符的音型在下面作陪衬，然后双簧管以三度音程重叠第二小提琴和中提琴的音乐。管乐器在全奏中运用得更灵活，独奏部分靠许多重音移位而出现一种新鲜柔和的音乐线条，这些都为乐曲增添了魅力和明快色彩。

维也纳，正如莫扎特自己说的，是“钢琴之乡”。

因此毫不足怪，在他生命的最后十年中，他只为小提琴再写了一首完整的管弦乐作品，另一首单乐章作品（《A大调行板》K.470)。在他1785年4月1日的目录册中记有："小提琴协奏曲行板"，A大调，3/4拍（K.470)。不幸的是它已经佚失了，现在只知道开始的四小节，是记录在他的主题目录册中的。爱因斯坦作了一个似乎可信的假设：因为那个月莱奥波德正好在维也纳，同去的有他的萨尔茨堡学生海因里希·马罕德（Heinrich Marchand)，后者是一位优秀的小提琴家，可能演奏过K.218（这是莫扎特惟一一首A大调3/4拍慢乐章的小提琴协奏曲)，而K.470《A大调行板》就是用来代替K.218的。最后，大概在同一时期，我们还发现莫扎特对小提琴音乐始终不减的兴趣——即他为维奥蒂的《e小调协奏曲》加写了小号和鼓的声部。凭猜测，可能是他在一次亲自指挥的演出中想为乐曲添加一些深度和亮度，也可能有一位出身于华勒斯坦（Wallerstein）家族的演奏家安东·杰尼什（Anton Janitsch）要担任独奏。（但这并非特例：莫扎特曾为C.P.E巴赫〔C.P.E.Bach〕的一部神剧〔oratorio〕中的咏叹调，谱写过类似的附加伴奏。)

其他小提琴协奏曲

这一小组包括一首《D大调协奏曲》（K.271a/K.271i）、一首《降E大调协奏曲》（K.268/K App.C.14.04）和名为“阿黛莱德”（Adélaide）的协奏曲。这三首协奏曲的真实性都值得商榷，但在程度上有很大的差别。

在十八世纪七十年代，莫扎特家有一个愉快的惯例，即庆祝7月26日母亲安娜·玛丽亚（Anna Maria）和她的女儿“南娜儿”（Nannerl）的联合“命名日”。庆祝方式是一场音乐晚会，莫扎特经常为此专门创作一首新曲。据我们所知，1777年7月的“命名日”音乐会上有一首新的小提琴协奏曲，由莫扎特亲自演奏。无疑地这就是《D大调协奏曲》（K.271a），是莫扎特用这个调性谱写的第三首协奏曲。虽然手稿已经佚失，但现存的两份抄本中较早的一份，手抄者很忠实地转抄了作曲家本人的标题：“小提琴协奏曲，W.A.莫扎特作，1777年7月16日于萨尔茨堡。”这日期和所有有关莫扎特家庭1777年的庆祝会，以及有关萨尔茨堡小提琴家科尔布（Kolb）后来演出此协奏曲的文献纪录完全吻合。

这手稿后来不知为何传至著名巴黎指挥家和小提琴家 F.A.阿贝内克（F.A.Habeneck）手中，以后就消失了。然而到 1837 年，另一位小提琴家欧根·撒奥才（Eugène Sauzay）为他的教师兼岳父皮埃尔·巴约（Pierre Baillot）制作了上述的一份抄本。现在，虽然一般认为 K.271a 主要是莫扎特的作品，但有明显迹象表明音乐曾经有人修改过，或许就是撒奥才和巴约为了适应巴黎人的鉴赏趣味而共同修改的。独奏部分有许多延伸乐句处于非常突出的地位，还有些非常华丽的装饰音，这都与十八世纪七十年代的风格很不协调。其中演奏双音，有时是十度音程，这些差不多是十九世纪早期的东西。有些谱曲听起来很不像莫扎特的风格，更为不像的还有些很笨拙的模进音型。但这些反常之处和缺陷都不足以损害这首协奏曲从整体上给予人的欣赏乐趣。

短小的第一乐章，“宏伟的快板”，主题十分丰富。一开始的全奏陈述了四个旋律，其中只有两个被独奏运用。独奏在第一次出现时加进了两个新的旋律，以后又加进两个旋律，而到发展部时再加入一个旋律。莫扎特灵巧地像玩杂耍似地耍弄这一大堆主题，贯穿发展部和再现部，使听众始终处于等待持续的悬念中。这乐章另有两个值得注意的特征，一个是双簧管和法国号对弦乐

器的强力烘托，还有一个就是突出分部的中提琴的显著个性。在如歌的行板中，乐团以弦乐器的拨弦，奏出整个旋律，这是相当不寻常的。乐曲主要的意味还在于独奏音乐线条的扶摇直上，并为主题添加了颤音、急奏和装饰音符，以及众多的大幅度跳进。发展部在一个属音持续音上开始，然后迅速在大小调之间转移。在仅仅十几个小节中就容纳了如此多的炽热激情，实在是莫扎特创作能力的一个良好范例。回旋曲，仅标记为“快板”，是以宏大的气势写成的，虽然乐曲很冗长（足足超过500小节）但却显得不算过分。主旋律出现五次，就像在第一乐章中一样，由一组光彩夺目的其他曲调烘托，都谱写得极端出色并精巧细致。值得注意的是，独奏在第一次进入时陈述的主题根本没有再现。

对于《降E大调协奏曲》K.268来说，完整的手稿从未发现过：根据早期的版本发表的乐谱包括单簧管和巴松管以及双簧管和法国号等声部。作曲的时间地点也有两种说法：一种说法是在慕尼黑，1780～1781；另一种说法是在维也纳，1786年3月或4月。这两种说法一致承认莫扎特自1800年起养成的习惯，即向一位名叫约翰·弗里德里希·艾克（Johann Friedrich Eck）的慕尼黑小提琴家演奏自己的作品。后者（本人也是位作曲

家，曾发表过七首协奏曲）于1781年在慕尼黑见过作为他家的一位朋友的莫扎特，而五年后又凑巧也在维也纳。莫扎特的演奏很可能是根据一份乐谱草稿，后来就将此草稿给了艾克。莫扎特之所以没有完成这首协奏曲的理由，可能是因为他当时的急务是创作一部歌剧，不是《伊多梅纽斯》就是《费加罗》（Figaro)。（1786年的目录册中没有记录这部作品的原因，可以理解为莫扎特只记录已完成的作品。）

虽然评论家们一般都认为K.268的配器部分不是莫扎特的——是艾克还是另有他人作的也不敢肯定——但他们在这部作品中“究竟有多少是莫扎特的原作”的看法上却大相径庭。爱因斯坦认为第一乐章的大部分和最后乐章的开始部分是莫扎特的，而第二乐章则被排除，认为是伪作。圣·福瓦（Saint - Foix）相信此曲大部分是真作。布鲁姆（Blumen）虽然承认独奏和全奏多半是真品，但认为独奏中有些部分是从管弦乐搬过来的。这些问题都似乎无法解答，也无法确定在这首乐曲中究竟有多少是莫扎特最初的、未完成的构思。终乐章中开始的几小节的旋律与《双钢琴协奏曲》（K.365）中回旋曲的旋律明显地相似，令人很感兴趣，但也很少能说明问题。因此，虽然这首小提琴协奏曲仍然不时地被记载和

演出，很难说它是否值得在这里多作介绍。但它表明了莫扎特对这种音乐形式的兴趣一直延续到他在萨尔茨堡的最后一年，甚至还可能大大超过这个时期。

如果不提一下名为“阿黛莱德”的美丽的协奏曲，那么对莫扎特小提琴协奏曲的探讨就算不得完整全面。这首乐曲长期在莫扎特的名下被记载和演出。它于 1933 年由朔特（Schott）首次发表，由马利乌斯·卡扎德絮（Marius Casadesus）从一份原稿上编辑而成。据序言声称这是手稿，为“私人藏品”，但从未被公诸于众以供鉴定。协奏曲的献辞和指称的日期是 1766 年 7 月，使人感到非常可疑。1977 年 7 月，卡扎德絮承认这是由他本人创作的模仿品。

双簧管及长笛协奏曲

莫扎特的此类作品一共有三件，约在一年内完成。严格说来，只能算两件作品，原因是两首长笛协奏曲之一《D大调长笛协奏曲》(K.314/284d)，是从他本人的《C大调双簧管协奏曲》(K.314) 移植过来的。虽然长期以来发表和演出的都是D大调的那一首，但原作实际上是C大调双簧管这一首。正是这部1920年被发现、1948年才付诸印刷的作品必须在这里进行一番探讨。这首编号也是K.314的协奏曲的历史，确实相当有趣。

1775年，青年双簧管演奏家朱塞佩·费兰迪斯 (Giuseppe Ferlendis) 离开贝尔加莫来到萨尔茨堡，在当地大主教手下供职。可能在1777年夏，莫扎特为费兰迪斯创作了一首协奏曲，此曲长期以来一直被认为已经佚失，但现在一般认为就是这部C大调作品。在1777~1778年整个冬季莫扎特旅居曼海姆的时期内，他遇到

了一位富有的荷兰业余长笛手，在信中莫扎特称这位长笛手为“德·尚”（De Jean）。（实际上是斐迪南·德尚〔Ferdinand Dejean〕博士，一位杰出的医生和科学家，供职于东印度公司。）“德·尚”委托莫扎特创作三首四重奏和三首小型的长笛协奏曲。但莫扎特由于拖延成性，仅完成了《G大调协奏曲》（K.313/285c），然后由于时间紧迫，他将那首从萨尔茨堡转寄来的双簧管协奏曲简单地改写成第二首长笛协奏曲。至于第三首长笛协奏曲，莫扎特显然再也没有创作过，但“德·尚”似乎还是感到非常满意。

活泼轻快的双簧管协奏曲明显具有法兰西风格。它欢快的乐章有点像歌剧，而独奏就如歌剧中的首席女歌手（prima donna）。此曲创作技巧十分高超，音乐典雅而又诙谐，虽然独奏与乐团之间的关系仍然相当简单。作为一个整体，乐曲构思流畅，音乐速度完美，给人以享受。“明朗的快板”（此标记也在1776年的《A大调小提琴协奏曲》和《双钢琴协奏曲》中采用过）中的两个主要主题对比很强烈——第一主题威武严肃，第二主题（由小提琴上一个犹豫拖曳的G音引入）却是散漫、消遣性的东西，在一个喜剧般（buffo - like）的终止式音型（谱例9）中达到高潮，并导向了铿锵有力的齐奏

谱例 9

谱例 10

（谱例 10）以作结束。这部分乐曲在发展部中表演了一场重头戏，此时莫扎特在独奏的旋律进行中引入了隐约的变化，并且只由第二小提琴组单独演奏应答句，而不让中提琴组和低音提琴组加入。这样的乐段是独奏和乐团之间适度对话的一个范例。虽然整个乐章的调性几乎不超出主调和属调的范围，但乐曲一点也不显得生硬或

单调。

慢乐章，标记为“适度的柔板”，气氛安详宁静，但欠深刻。第二小节一个十二度音程的突然跳进来，在主题的每一次重复时都出现，几乎是独奏或全奏流畅的旋律线上惟一的明显插入。也许，乐章最引人注意的特色出现在再现部，这里莫扎特设计了一个——对这一阶段来说——不寻常的大胆删节。他只重复了利都奈罗（ritornello）部分的头三小节，接着就引进独奏，却又省略了它初次进入时的头八小节。

终乐章是莫扎特所有富有青春活力的回旋曲中最光辉的作品之一。美妙的舞蹈节奏和鲜明的乐句变化使乐曲听来是如此生动，以致歌剧中的女主角似乎幻化成了芭蕾舞剧中的女主角，而《魔笛》（Die Zauberflöte）剧中人帕帕盖诺的影子又像预言家似的在幕后飘荡。这种半戏剧性气氛的效果因双簧管在开头四小节中演奏的凌驾其上的轻快曲调而更为加强。这几乎与五年后莫扎特在《后宫诱逃》（Die Entführung）中让剧中人布朗德口中说出的“多么幸福，多么快乐”（Welche Wonne, welche Lust）一模一样。这支回旋曲编织得非常紧密，只有几个插段断开主线。的确，为了对照独奏家的离题炫技，莫扎特设计了如下一个乐段：

谱例 11

在此乐段中，他用八度卡农形式来处理主题，将在呈示部省略的独奏旋律加入进来。而把标记为 a 的音型由双簧管独奏，进而引入这支回旋曲主要主题的倒数第二次重现，这一切又是如何地令人心旷神怡！

毫不足怪，人们对这首协奏曲的喜爱之情经久不衰。著名双簧管演奏家兰姆（Ramm）经常在曼海姆演出这首乐曲，而作曲家本人在 1783 年又使它在维也纳再度流行。如果说《D 大调长笛协奏曲》是这部双簧管作品的“移调”也许不十分准确，如将它说成是“改编”看来更为恰当。乐曲中的乐句结尾和力度有很多差异，旋律线也有些变更，和声偶尔有所丰富；慢乐章的标记从“柔板”改成了“行板”。当然，即使没有任何

其他迹象，仅就“长笛的高音区几乎完全不被运用”这一事实，也足以将这乐曲的起源说明清楚。

《G大调长笛协奏曲》（K.313）的背景令人相当迷惑。1777年12月10日，莫扎特告诉他的父亲，“德·尚”愿意出二百弗洛林来请他创作“三首简易、短小的协奏曲”。三个月后，他再次写信提到“德·尚”的委托：

> 我在这里没有片刻的安宁。我只能在夜间创作，结果也就不能早起。再说，人可不是生来就该没完没了地工作的。我当然可以一整天乱涂一气，但这可是交给世上的一部音乐作品。归根结底，我不想为上面署着我名字的东西感到羞愧。况且，正如您知道的，当我不得不为一件我不能忍受的乐器作曲时，我总是感到十分压抑。

这似乎反映了一种超然独立的性格，这性格使莫扎特能够摆脱他自己的感情羁绊来致力于创作优秀的音乐作品。再者，K.313事实上既不“短小”又不“简易”，这也说明莫扎特受自身的创造欲望的驱使，不由自主地创作了一首在篇幅和品质上都远远超出“德·尚”所要

求的协奏曲。

虽然莫扎特像他以前在萨尔茨堡一样，总为同样的乐团（双簧管、法国号与弦乐器）谱写协奏曲，但乐曲的形象却较之以前更为富丽、更为明亮。在充分利用长笛灵敏性的同时，他绝不随意放任，并在独奏和乐团之间取得了较好的平衡。写出了更为奔放和更富变化的旋律，即使是衔接乐段，他也赋予它们一种更为强烈的特性。他对调性的想像力在此时期也似乎变得越来越开阔充实。

第一乐章的标记“宏伟的快板”（莫扎特当时很少运用这类标记）本身，就是很有意义的——它是尊严和力量的表白。通常的两个主要主题由全奏陈述，以一个加强的八小节利都奈罗结束。从整体和局部来说，却具有一定的意义结构。独奏的第一次进入从八小节利都奈罗中选用了两小节，在 e 小调上创作了一个新旋律，在情调上奇特地踟蹰犹豫，然后转成属调。在长笛重复陈述了第二主题后，它又再次被稍有变化的利都奈罗打断，但很快又以一些漂亮的经过句，包括十度音程的模进，恢复了它的主线。然后在扩大了的管弦乐开头的重复句后导向长笛，而出现一个出色的新旋律，由一个重要的音型 a 作先导（见谱例 12）。这个 d 小调的陈述被

谱例 12

另一次加强利都奈罗的插入而切短，以后又在 e 小调中得到重复。发展部中的转调既紧凑又大胆，谱例 12 中的 a 音型在其中起着很重要的作用，长笛在这里展示了

它活跃的跳跃音程，以致上升到一个双八度。在这样的轮廓内，多种多样的附属主题全被略去。莫扎特丰富的旋律创意使人想起了《降 B 大调小提琴协奏曲》。不同的是事隔四年，他已学会了创作更紧密、更整体化结构的技巧。

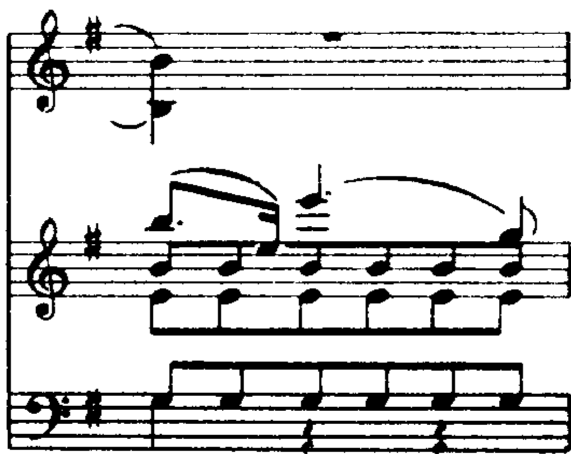
“适度的柔板”是变化的奏鸣曲式、伴有一个短小的中央插段的小品，它只是勾画了这乐章的骨架：这种说法无法说明乐曲的独特美。莫扎特指示小提琴组和中提琴组从始至终加上弱音器演奏，有时候又加入低音提琴的拨弦。加上用长笛组替代双簧管组（虽然这说法的根据不敢说十分肯定），这一切为乐曲的色彩染上一层诗意和一种朦胧感。乐曲的开头很不寻常。法国号与弦乐器齐声在属音上宣告了一个上升的琶音，仿佛心中忐忑不安、正在探询什么似的，但随着第一主题绵延曲折的旋律或升或降、随着步调的巧妙变化，音乐在到达第二主题时已获得了自信感。这里莫扎特使独奏和乐团之间的合作达到了精巧而又坚定的境界，而后来的一个 b 小调插段又使这境界更趋完美。最后一个乐段留给了长笛，长笛以低声重述了主要主题的头三小节，弦乐伴奏有一些不明显但却有力的变化。从表现力的角度来看，这乐章标志了一个新顶点，其高度甚至超过了莫扎特的

《G大调小提琴协奏曲》中的柔板。

虽然终乐章的标记“回旋曲，小步舞曲速度”是常见的用语，但风格却已经成熟了。乐曲当然要求高超的演奏技巧，但这只是安排均衡、规划完美的整体的一部分。乐曲从容优雅的风格蕴含着丰富的想像细节和巧妙的曲式设计。正如给独奏旋律线条的多种装饰予人无穷的乐趣，在乐曲重复时细微的延长处理也同样为乐曲增添了意想不到的魅力。这支回旋曲美好的音乐结构的最典型部分，是浪漫的e小调插段以及从先前的全奏到此插段之间的过渡段。在重复了几个短小动听的下行音阶后，莫扎特给予它们一个新颖的转折，就是使它们正好在独奏长笛进入前返回上行音阶。长笛将新旋律很快转给了双簧管组，全乐团给予陪衬烘托，而此时长笛又以清澈的音阶乐段作应答（谱例13）——这是人们所能指望获得的最为欢快的协奏风格的一例。从调性处理来说，这支回旋曲不如第一乐章那样果敢大胆；说实在的，在华彩乐段后莫扎特看来有些乐思枯竭，为了记忆以前在属调中曾听到过的东西，他死死抓住主调不放。但他暗中仍然藏有形式上惊人的一笔。正当乐章似乎要结束时，随着一开始的全奏的第四次再现，他既高兴又相当拘谨地在半路将它切断，插进二十小节新的激动人

谱例 13

2 Ob.
2 Cor.
Fl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vla
Vlc. e Cb.



心的独奏插段，从而使这难忘的协奏曲的结束部充满了生气。这正是莱奥波德不久前给儿子写信时，在心中设想过的那种创作：

> 渺小的事物仍然可以变得伟大，只要用一种自然、流畅、轻松的风格来创作就行——同时要牢牢掌握正规作曲的准则……规范的创作、完美的结构——思路，是大师还是笨匠，就依靠这些来见分晓。

莫扎特最后一部为长笛和管弦乐团创作的作品是**《C 大调行板》**（K.315/285e），与 K.313 不同，此作品手稿并未佚失。可惜既无日期又无地点，而题字又不是作曲家亲笔，关于乐曲起源之说纯属猜测。莫扎特不是

在客居曼海姆的较晚时期、就是在到达巴黎后不久创作这首乐曲的，也就是说是 1777 年冬季或 1779 年的早春。(若像爱因斯坦那样断定是莫扎特受"德•尚"之请，为顶替 K.313 的柔板而创作了这首行板，那是相当缺乏根据的。)这乐章胶着在一个引人入胜的五个三和弦的导引的乐句上，由弦乐组在管乐声里拨奏（在小提琴和中提琴上散布十度、十二度和八度音程）——这是一个风格相当特殊的开头。这部作品的主要主题旋律是莫扎特的长笛作品中最摄人心魄的旋律之一，令人不由自主地想起《魔笛》，因为乐曲的开头，就其音乐进行和水平来说，都像是《魔笛》中塔米诺王子初试其乐器的先声。莫扎特用这个主题编织了宛如波浪起伏的咏叙调式的音乐，由开头的和弦式乐句的五个不同反复来表现，其中两个只由弦乐组演奏。最为重要的一个出现在中央插段里，这时长笛升至一个持续的 D 音上，在它的声音里，回肠荡气的三和弦悲切地移到 g 小调。这个调性主宰了彷徨徘徊的过渡段，导向了再现部。

就在这个冬季里，我们还可以看到一件莫扎特乐于助人（对象是一位音乐界友人）的有趣事例。1777 年 11 月，他为在曼海姆作为主人接待过他的作曲家 J. B. 温德林创作了长笛协奏曲，并提供了附加的管乐声部。

这与先前已经提到过的莫扎特为维奥蒂的《小提琴协奏曲》所作的贡献如出一辙。

在结束本章时有一件事值得一提，即莫扎特对双簧管和管弦乐团协奏的兴趣在以后曾经一度复苏过。这发生在 1783 年 2 月，当时他正开始另一部协奏曲作品（K.293/416f，F 大调），而埃兹泰哈齐（Esterházy）亲王管弦乐团的双簧管乐师安东·迈尔（Anton Mayer）当时正在维也纳，向莫扎特提出了请求。可惜的是不知周围发生了什么事，致使莫扎特没有能够完成这件作品。从七十小节的片段来看（其中完全谱好的只有四十八小节），可以想像它本来会是一首极其辉煌的乐曲。

交响协奏曲

当莫扎特在1778年3月23日从曼海姆到达巴黎时，面临着的是一个有待征服的新世界。因为虽然他作为神童曾一度在巴黎亮相，但事隔十二年，大多数的巴黎音乐爱好者，与职业音乐家不同，差不多已经记不起他了。再者，虽然时代与音乐欣赏趣味已经有所改变，一些大人物的赞助仍与以往一样至关重要，但要赢得这一切又谈何容易。因而莫扎特不得不付出大量时间匆忙奔走，到众多贵族家庭授课。多亏一位老朋友弗里德里希·梅尔萧·冯·格里姆（Friedrich Melchior von Grimm）男爵的殷切关注，算是部分补偿了他父亲不能在身边经常指导的遗憾。可能正由于男爵的推荐，才使莫扎特在抵达当地后仅过一周就获得了几份重要的稿约。一份来自尚·勒格罗（Jean Le Gros），他是“神圣音乐会”（Concerts spirituels）的指导，要求为四件管乐器谱写一首交响协奏曲；而另一份则来自“贵尼公爵”（Duc de

Guines，这是莫扎特对此人的称呼），要求写一首长笛与竖琴的协奏曲。

“交响协奏曲”（sinfonia concertante）是十八世纪中叶过渡时期发展起来的最引人注目的音乐曲式之一。这类协奏曲是意大利大协奏曲（concerto grosso）的一个分支，最早出现于十八世纪五十年代早期。在以后的十来年中逐渐流行起来，大约自1770年起就有大量作品问世，盛行了约有半个世纪之久。虽然这是一种混合的曲式，在它们的鼎盛期，其活力竟然足以使它们与古典交响曲和协奏曲在乐坛上平分秋色。原因之一是十八世纪后半期西欧各国普遍升起了一群管乐演奏明星，广大音乐爱好者为欣赏他们的技艺从不感到厌倦。大师们的精湛技艺促进了交响协奏曲式的发展。独奏乐器的数量从二到九件不等，而其可能的配器组合的多样性远远超过大协奏曲独奏部分所能达到的水平。当弦乐器和管乐器同时被使用时，后者往往更胜一筹。

此类乐曲的一大突出特点是具有丰富的旋律。独奏乐器合成一组，更趋向于表述和发挥其自身的性能而不是着眼于发挥一开始的全奏的旋律。当交响协奏曲风靡许多欧洲城市时，巴黎和曼海姆更是这类乐曲蓬勃发展的中心，当地的管乐器和它们的演奏师都几乎被奉若神

明。莫扎特对木管乐器和铜管乐器本来就情有独钟，而在他客居曼海姆的四个半月中竟然没有任何机会来创作一首交响协奏曲，这似乎有些令人费解。但他迫于生计问题又不得不忙于授课和应稿约而作曲；此外，他与阿萝西亚·韦伯（Aloysia Weber）的恋爱问题也使他分心不少。不管怎么说，在他于3月23日踏上巴黎的土地之后，没过多少日子，机会终于很快就找上门了。

莫扎特在自己的信中描述了他为勒格罗写作《降E大调交响协奏曲》（K.297B）时的环境。1778年4月5日，作曲家对他父亲说："我正在着手创作一首交响协奏曲：长笛是温德林演奏；双簧管是兰姆演奏；法国号是蓬托（Punto）演奏；巴松管由里德演奏。"（莫扎特与温德林和兰姆在曼海姆时过从甚密，两人都属当时最佳乐手之列，并正好在莫扎特之前旅行到巴黎。蓬托，波希米亚人，是一位法国号大师。）在5月1日的信中，莫扎特他写道：

> 交响协奏曲出了些麻烦，而且我觉得幕后有人在做手脚……我是紧赶慢赶地写出这首曲子的，而且我工作得实在辛苦。四位演奏师当时和现在都仍然很喜欢这乐曲。勒格罗花了四天时间让人把乐谱

抄好，但我发现这乐谱总躺在老地方。

事实是，在莫扎特逗留巴黎期间，勒格罗始终没有上演过这首乐曲（1779年夏可能在巴黎演出过）。7月里，莫扎特曾说他想把这首交响协奏曲和一些其他的新作寄回萨尔茨堡。但很难理解他这么说的意思，因为除非他能指望从勒格罗处要回总谱，或至少是一套分谱，否则他是没法寄出这部作品的。他的这个想法好像与他在10月3日从斯特拉斯堡寄出的信中所说的矛盾：

勒格罗从我这儿买走了两首序曲和这首交响协奏曲。他自以为这些就完全归他一人所有了，但他错了，因为这些东西还鲜明地留在我的脑海里，我一回家就要把它们再写下来。

很明显地，莫扎特极其看重这部作品；而这部作品竟然没能流传下来，令人感到遗憾。虽然后来发现了一首署名为莫扎特的《降E大调交响协奏曲》（K. App. C.14.01）的印刷品和唱片，并且在音乐会上仍作为他的作品在演出，大多数学者对其真实性都深表怀疑。因为惟一的来源是一份出处不详的草稿，写于十八世纪五

十或六十年代，而独奏乐器已不再是莫扎特为友人演奏所用的那些。在这份草稿中，双簧管和单簧管代替了长笛和双簧管。有人曾设想这草稿来源于一首已经佚失了的莫扎特本人的改编乐曲（时间地点不详），但这说法很不确切。因为整体来说这音乐的价值与莫扎特的水平实在毫不相称，虽然它也相当悦耳，头两个乐章也包含了一些很不错的乐段，但第三乐章则纯属平庸陈腐之作。人们只要看一眼莫扎特《D 大调小夜曲》（K.320）中辉煌的协奏风格的行板（长笛、双簧管、法国号、巴松管），就可以明白真正的莫扎特的管乐作品和这首乐曲会有多大的不同。

我们现在可以转到莫扎特的第一首未佚失的交响协奏曲中，也就是《C 大调长笛与竖琴协奏曲》（K.299）。看来，这肯定是在他创作那首勒格罗索要的交响协奏曲的同时创作的，因为在 7 月 31 日的信中他写道："在四个月前，他（"贵尼公爵"）早已有了我的一首长笛和竖琴协奏曲，但迄今还没有付钱给我。"这位贵族老爷（全名正确地写应该是：阿德里安-路易·邦尼埃尔·德·索阿斯特〔Adrien – Louis Bonnière de Souastre〕，贵尼郡人）本人是一名很好的吹笛手，他女儿则是一位优秀的竖琴家，约保留有二百首熟记在心的演出曲目。她

也向莫扎特学习作曲，但是正如莫扎特逗趣地说的，她实在是个笨得可笑的学生。虽然莫扎特最后因为这家人对他的悭吝小气而很瞧不起这个贵族家庭，后人倒应该对这位公爵和他的女儿怀抱几分感激之情：正是他们共同的才能才促使这样一部优美的音乐作品得以问世。

作为一种家庭和音乐会兼用的乐器，竖琴流行的时期大致与交响协奏曲本身的流行时间相同。莫扎特在1778年前究竟听到过多少次竖琴音乐，以及在哪里听到的，这些我们都一无所知。但我们的确知道约十二年后他表示过他不喜欢竖琴，将它与长笛同等看待。具有嘲弄意味的是在完成“德·尚”的委托后，他竟然又接受请求而写作另一首使用长笛的乐曲，况且还要和惟一的另外一件他认为乏味的管弦乐器合作使用。当然有一点十分清楚，莫扎特的厌恶是理性的，他不会因此影响到他作为音乐家的品质，否则他就不可能在这时为长笛和竖琴、以后在《魔笛》中又单独为长笛创造出如此美丽的音乐。到创作《魔笛》时，他肯定已经依靠神的帮助，彻底地驱除了他对这种乐器的反感。

虽然手稿没有说明，但这部长笛和竖琴的作品的确是一首真正的协奏风格交响曲。这不仅体现在对这两件

独奏乐器的处理中，还体现在它们与双簧管组和法国号组在终乐章的几个部分中不受传统约束的结合上。这是一部价值被低估了的作品，因为虽然它不追求深度，但绝非肤浅之作。它因细腻的诗情而显得春意盎然，表现出莫扎特正以高超的才智去迎接乐器的特殊组合这种挑战。此乐曲晶莹清澈：莫扎特倾倒出一连串神奇的旋律，像穿在他乐思上的闪闪的珍珠。他给予长笛和竖琴的主题比乐团全奏还要多，似让它们完全地或主要地作为本身拥有的主题来表现。

第一乐章（快板）基本上是奏鸣曲式，呈示部和再现部很长，而发展部很短。它因豪放的热情而熠熠生辉。乐团在响亮的独奏声中、在普通的分解和弦上以一个铿锵有力的齐奏开始。很快就有另一个主题跟进，音型少见地复杂（见谱例 14），在低音弦乐器拘谨的拨弦音上展现，之后就是通常的小尾声。独奏重复和弦主题，然后是谱例 14 的全音符，紧随其后的是一些不完整的音阶经过句。接下来，长笛一连紧接陈述了三个新旋律，由竖琴在下面烘托着。整个乐段用的是属调。但一个更为新奇奔放的和声结构又引出了两个新的主题，其中第二个（谱例 15）是整个乐章中惟一由独奏双方充分表现的主题。莫扎特在闪烁的光影中用二十小节展

谱例 14

谱例 15

开这个主题，它通过 d 小调、F 大调、c 小调、C 大调，进入再现部。这里他削弱了独奏旋律的丰富表现，但用一些漂亮的转位和“音型法”的变化来使音乐多姿多彩。这乐章不像一些小提琴协奏曲那样以小尾声告终，而是由管乐与弦乐器在卡农中活泼轻快地重述分解和弦

开头以作为结束。

在这个快板中，莫扎特偶尔将中提琴分部，并将大提琴和低音提琴分开。在小行板中，他摒弃了管乐器而让中提琴从始至终分部演奏；它们处在一些特别可爱的弦乐曲调的中心。气氛如梦如诗，结构简洁明了。独奏双方之间有着真实的应答，而且竖琴的伴奏音型也有更丰富的变化。作为表现莫扎特对织体和空间高度感受力的一个范例，谱例 16 显示了华彩乐段后的几小节，这是一开始的全奏的重复，并加进了独奏部分。

在闪亮清澈的回旋曲中，莫扎特的创作力随着旋律的滚滚洪流激昂澎湃地流动；其中五个旋律——或者可以说是好几组旋律——全部或大部分由独奏乐器演奏。但它们并没有独占舞台。在六个乐段中，双簧管组和法国号组，或单独或共同作为协奏乐器，也从乐团中突显出来。在最开头引人注目地重述了类似加沃特舞曲的第一主题，稍后它们又与长笛和竖琴合奏了几个辉煌的插段。比起第一乐章来，莫扎特对竖琴的运用显得更为随意。例如，他让竖琴单独宣告了一个新主题，在第一次全奏结束时加入进来。另一段很出色的乐段里，在长笛持续的高音 C 之下，竖琴又为双簧管提供了行云流水般的伴奏。之后，正是这同一主题，又由双簧管再演奏

谱例 16

一遍，并由法国号加强，将回旋曲引向一个强有力的终止式（close）。在这首协奏曲中，莫扎特让听众陶醉在种种意想不到的音乐之声中，较之他的一些小提琴协奏曲的终乐章来，甚至更为花样翻新——主题的新组合和再组合、旋律线条多种多样欢乐愉快的装饰等等。整个作品因一种自由和乐观的气氛而显得春意盎然。可叹的是1778年后接二连三的事件，引起了许多伤心的变化和挫折——作曲家的母亲逝世，他本人深深地陷入失落感中，以及他心情冷漠地、沮丧地从巴黎回到萨尔茨堡，此地之闭塞令人窒息！

莫扎特对协奏风格的兴趣并不因其告别巴黎而消失。他再次在曼海姆暂作停留，以摄取和领略这座城市的音乐风光，并在11月中旬开始创作《D大调小提琴与钢琴协奏曲》（K.315f）。这是他为一所业余学校而作的，由该校领导人伊格纳兹·法兰泽尔（Ignaz Fränzl）和作曲家本人担任独奏。但选帝侯（德国有权选举神圣罗马帝国皇帝的诸侯——译注）的逝世似乎导致了这所学校的解散；由于丧失了动力，莫扎特在第120小节处中断了创作，完全谱好的共计七十四小节。从威严庄重的开头，可以想见这本来会是一部精

美的作品❶。

莫扎特于1779年1月15日回到萨尔茨堡。使他大为懊丧的是他又不得不回到大主教手下，当一名宫廷和大教堂管风琴手。随着他精神的衰颓，他的创造欲望也日见低落了。在以后七个月左右的时间内，他只创作了约六部作品，包括《双钢琴协奏曲》、《C大调弥撒曲》、两首小型交响曲和虽有光彩但散乱零落的《驿号(Posthorn)小夜曲》——这些多半是相当熟悉的萨尔茨堡式作品。然后，在夏末或秋季，如果记载属实，协奏风格最后一次再度焕发光芒，产生了莫扎特一生中这个时期或所有时期中的伟大作品之一——《降E大调小提琴与中提琴交响协奏曲》(K.364)。

怀疑记载的真实性实难避免，因为手稿没有保存下来，只留下了一页谱写着第一乐章和一些华彩乐段的草稿。我们只能猜想究竟谁是莫扎特心目中的演奏家，为了他们，莫扎特竟慷慨地付出了心血写出了具有如此非凡技巧的音乐篇章。很可能这演奏家就是那些演奏《A大调三重协奏曲》(K.320e)的大师们，其中包括一位

---

❶ 这个乐章已由罗伯特·D．列文(Robert D. Levin)补写成可供演出用的完整乐章(资料借自巴伦赖特出版社)。

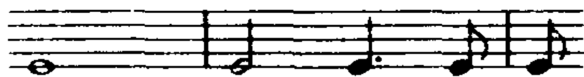
不知名的大提琴家。这首约创作于同一时期的协奏曲，也像前面说过的《钢琴与小提琴协奏曲》一样，留下的是一篇残缺不全的辉煌巨作。（在它的 134 小节中，全部谱好的有 51 小节。在此基础上，奥托·巴赫〔Otto Bach〕完成了整个乐章，并在 1871 年由斯必那出版。）K.364 和 K.320e 都没有单簧管部分，说明这些协奏曲都是为了在萨尔茨堡而不是在曼海姆演出而创作的。虽然，在莫扎特返回故里后，一些演奏名家也不无可能会从曼海姆远来访问（或许包括了法兰泽尔）。

与 1779 年春夏莫扎特写作的其他音乐相比，K.364 就像一个巨人。它高出一切之上，就像在萨尔茨堡平原的小山丘和小山峰间突然搬来一座马特合恩峰一样。十八世纪七十年代早期的那种“优雅”气息，以及像 1779 年 7 月创作的《降 B 大调交响曲》那一类作品中展现的游戏式的美已荡然无存。代之而来的是一种新的情调、新的音响深度。倾听 K.364，很难相信这就是 1775 年演出小提琴协奏曲的同一个乐团。音响中增添的富丽美部分应与大多数乐器被安排进来有关，还应部分归功于独奏对全奏的经常稳定的支撑。独奏的中提琴用 D 大调记谱的部分使织体光彩倍增，这乐器被调高半个音，因而从乐团的中提琴组中突显出来。

在讨论《G大调长笛协奏曲》时我们曾经提到过，莫扎特并不经常用“宏伟的”（maestoso）这个术语，假如使用必有一定的目的。他很少像为K.364的第一乐章那样地来使用这个术语。（说实在的，由于“宏伟”，整个作品都因此而放射异彩。）在许多乐段中，它似乎具有几分埃尔加（Elgar）的“高贵地”（nobilmente）的含意。这首协奏风格乐曲是一部高傲的、寓意深沉的杰作，激情的朦胧光辉映照在莫扎特富含创造性的想像力水面上，狂喜和绝望之影交相闪烁。然而，正如在他的维也纳时期的伟大作品中一样，莫扎特在这里不允许因为表现深情而扰乱了全曲的统一和平衡，要使独奏的发挥与作品整体结合十分和谐，从而臻于完美的境地。他多次以高超的驾驭力创作高潮，音乐进行得几乎到了无法忍受的紧张状态，然后又使它逐渐缓和下来，从而毫无虎头蛇尾之感。

在第一乐章一开始的全奏，莫扎特宣告了六个主题。之后，遵循协奏风格的精神，他又为呈示部和一个很难算作真正的发展部的中心段落慷慨地提供了更多的新旋律，多半由独奏来陈述。在长长的全奏中，音乐几乎始终没有离开主调，它的特色又因起始乐句的节奏而得到加强：

谱例 17



这是曼海姆作曲家的典型句式，莫扎特从他们那里获益不少。（例如，卡尔·斯塔米茨〔Karl Stamitz〕曾用同一乐句作为他的一首交响曲的开头，而莫扎特也在一些作品中多次重复使用过它，再加上一些轻微变化，诸如《管乐八重奏》K.375 和《钢琴协奏曲》K.482，两者都属降 E 大调。）在整个快板中，这个基本乐句反复出现，有时经过删节，来表现一个高潮、间息，或方向的转变。在开场的陈述之后，大提琴和低音提琴用一个刚劲的上升音型导向一个崭新的旋律，由法国号和双簧管在弦乐的拨奏陪衬中交替演奏。之后紧接着就是音乐的逐渐加强，又长又令人激动，这种类型的东西莫扎特在曼海姆肯定曾听到过。这里他用两个乐句来营造乐曲：第一个是小提琴组在扩展的旋律组中按半音音阶上升一个半八度；第二个则是低音弦乐器以较短的乐句、和小提琴组的切分音型，在法国号和双簧管按谱例 17 的变化方式进行的应答轮奏下低回奏响。当激情平息以后，随着双簧管渐渐下落的乐句，独奏进入持续的八度齐奏——谱例 18——这真是绝顶迷人的一笔。独奏陈述

谱例 18

Vl. pr.
Vla. pr
Ob.
Ob.
Vla.
Cor.
Vlc. e Cb.
Ob.
Vl.
Ob.
Vl.
Ob.

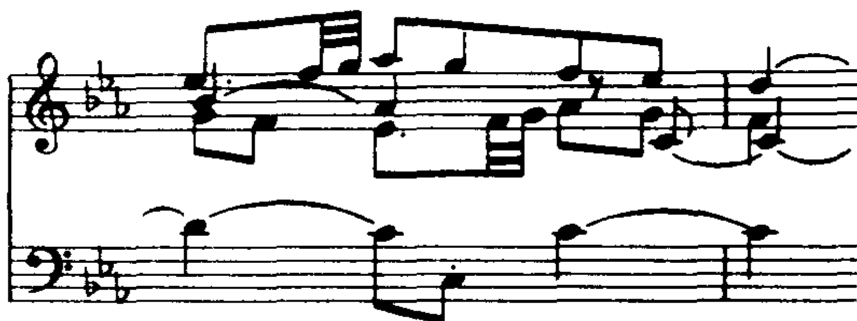
了一个新的、流畅的旋律，由经过进一步变化的谱例17的句式不时插入打断。以后，另一个c小调新主题由小提琴独奏加入进来。独奏之间长时间的对话导向一个开阔跳跃的属调主题。它们双方在陈述和应答中扩展这个主题，最后果敢地合成三度音程，来宣告另一个旋律组的出现。

一段明亮的全奏接踵而来，不时被以改变节奏的方式演奏谱例17的管乐所打断。在“曼海姆渐强”的一次短暂再现之后，独奏再次进入，奏出一个c小调新主题，然后转至g小调。一个更为明亮的经过句，在管乐优美的回声呼应中，导向再现部，惊人的事就在此发生。仅仅六小节后，这乐段就突然中止；独奏开始八度齐奏，并加入三个连成一气的短小的新旋律。然后在减缩的全奏中被隐略的主题之一在管乐中再次出现，而独奏却以全新的姿态不时突然插入。独奏双方在这令人神往的再现部中一共相互转换了三次角色，由中提琴演奏原先是小提琴的曲调。现在，正如在慢乐章中那样，精美的华彩乐段就完全是莫扎特式的了。它不是为了展示精湛技巧，而是为了加强紧张感，同时也表明莫扎特精通二声部弦乐的作曲技巧，已达到了四年后在小提琴与中提琴二重奏K.423～424中所显示的水平。在短小的

结束部全奏中，我们听到了运用“曼海姆渐强”在低音弦乐器上发出最后的喃喃低语声，接着就突然出现尾声。

从感情深度与结构技巧相结合的角度来衡量，c小调柔板可以与莫扎特以后的协奏曲中任何一个最佳慢乐章相媲美。此音乐意味深长，但与其说是在抱怨诉苦，不如说是一种厌倦和绝望情绪的流露，由始终贯穿一开始的全奏的中提琴组跳动的十六分音符乐句充分体现出来。独奏小提琴的八小节进入实际是全奏旋律的变奏，而独奏中提琴的应答更将此曲调演变美化到一个更高的境界。整个插段，包括引向第二主题的延伸部分，可以说是莫扎特的技巧——通过细微谨慎、控制得当的速度变化使音型多样化——的一大绝妙范例。第二主题还是降E大调，由弦乐组单独演奏：

谱例 19



这些声部的音乐律动像伟大的弦乐五重奏之一中的慢乐章一样，具有一种纯朴的安宁感。独奏以卡农模仿方式装饰旋律后，进入短小的全奏。在发展部和再现部，莫扎特用难以预测的独奏旋律进行来保持紧张感：有时他使对称的陈述和应答之间的音乐织体变得稀疏些，有时又让它们紧挨到一起。独奏紧密靠拢时的那些乐段的力量与它们等距离分开时的抒情流泄形成奇妙的对比，谱例 20 中所示的再现部的那一段就是很好的一个例子。十六小节的华彩乐段以半音音阶的高潮作结束，近乎悲痛欲绝，难以忍受。

终乐章，标记为“急板”，是具有两个插段的回旋曲；主题阐述得精确分明，形式也容易辨别。仿佛要与行板的激烈紧张作鲜明对比，乐曲以飞快的速度流动，似乎因为自由而狂喜不已。这仍然是青春的自由，但此刻作曲家凭借对于一个明确界定的有机整体的成熟的分寸感，而把它调节得适度了。虽然此曲的创意，较之

谱例 20
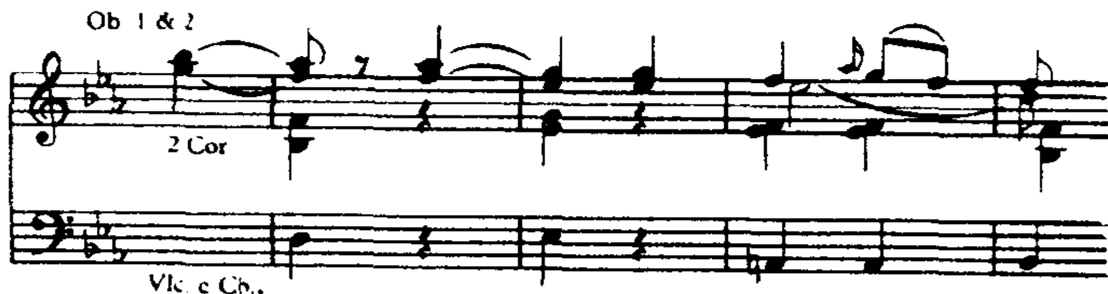
《长笛与竖琴协奏曲》的终乐章，似乎发挥得比较少，但莫扎特仍然认真遵循交响协奏原则，给予独奏部分几个旋律，这些旋律几乎完全归独奏所有。管乐器，在行板中扮演的原是一个辅助的角色，但这时在整个乐章中却再度活跃起来。特别是双簧管和法国号，在靠近呈示部的结尾处你追我赶，构成一个欢快的曲调，这曲调以

后也多次再现。至于独奏部分，莫扎特运用了效果显著的倒换法（如在第一乐章中一样，但次数较少）：他让中提琴重述原先是小提琴陈述的主题，或者让小提琴重述原先是中提琴陈述的主题。

在开始部分，音乐匆匆忙忙、愉快兴奋的进行，为刻板的对称的八小节开头的陈述和应答作了弥补。但随着新的乐思的涌入，乐句变得增长了，节奏也变得更加灵活。除了用属调的第一插段、以及几个较短的过渡性转调外，乐章的调性大部分坚持植根于主调中。结果，任何一次调性的大转移就越发显得效果强烈，第二插段的开始部分就是一例。一段短小的全奏以 c 小调作结束，接着，在停顿了一小节后，三个和弦突然出现，将和声移到了 G 大调。然后独奏中提琴进入了不期而至的降 A 大调，神采飞扬地奏出原先是独奏第一次进入时的旋律，对听众来说，这旋律可说是已经久违了。
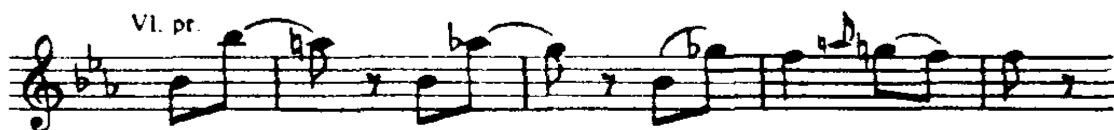
莫扎特更改他的主题旋律线的手法，又给听众送上了一份连绵不绝的欢情：

谱例 21



这个出自一开始的全奏的简单曲调，在以后的一次中提琴独奏的反复中有所改变，并立即由独奏小提琴以下面的棱角分明的旋律线应答：

谱例 22



在这个万花筒式的框架内，莫扎特在更广阔的范围内设计类似在第一乐章中的那种激动人心的高潮的机会就很小了。但是在像下面这样的乐段里：

谱例 23

莫扎特显示了他的高超技艺：轻而易举地就将独奏双方融合在一起，形成激烈的刹那闪光。这乐章以一些绚丽的音阶乐段作结束，十分光彩夺目，独奏进入了尽可能

高的音域，到达一个简朴得令人叹为观止的尾声。这一首伟大的二重协奏曲（事实就是如此）无疑地标志了莫扎特生命中的转折点。不管从他的音乐中我们能否识别其情感内涵，但从音乐的曲式、和声、音响等永不褪色的华丽色彩中，可以明白无误地使人感觉到一种新的想像力正在喷薄欲出。另外我们也能从这一部预示性的杰作中觉察出一种坚毅感和凝重、严肃的表情，这一切甚至越过歌剧《伊多梅纽斯》，直接宣告了莫扎特天才之花在维也纳盛开怒放之日的来临。

法国号协奏曲

莫扎特所有以法国号为独奏乐器的完整协奏曲，都是在十八世纪八十年代创作的。当时这种乐器还没有活塞，它的总音域范围还不如现代法国号宽广。这是因为乐手如果单纯用唇压，他只能奏出泛音列中的十五个自然音，其中四个还不能完全入调。但是将手逐渐伸入喇叭口，乐手可以降低音高并产生一定数量的调整音，这就能将四个不合调的音变得合调。用同样的手法他也可以填补乏音列高音之间较小的空档。然而，即使是用现代的装有活塞的法国号，莫扎特创作的协奏曲仍然是对演奏技巧的严峻考验，因而我们可以充分理解这些乐曲对莫扎特时代的乐手提出的困难的挑战，因为他们必须掌握唇和手灵敏而又高度协调的技巧。当时只有少数几位乐手有能力来迎接这项挑战。公认的最佳演奏能手是波希米亚人蓬托，此人曾在巴黎与莫扎特有过来往。另有三四人技艺上和蓬托相去不远，包括一位法兰西乐手

J. J. 罗多尔夫（J. J. Rodolphe）、可能来自勃兰登堡的司潘道（Spandau）以及奥地利人洛特格布（Leutgeb），莫扎特所有的法国号协奏曲都是为这最后一位演奏家创作的。

约瑟夫（常被误称为伊格纳兹）·洛特格布在1760年代早期作为法国号演奏师加入萨尔茨堡宫廷管弦乐团，后来也被编入乐团的小提琴演奏师之列。他至少早在1763年就成了莫扎特一家的友人，并与莫扎特建立了亲密的友谊，直到作曲家不幸逝世。在莫扎特一生所交的音乐家朋友中，他与洛特格布的友谊持续最久。洛特格布本人也是一位小有名气的作曲家，为自己的独奏乐器创作过协奏曲。但他似乎很快就以独奏家身份享誉乐坛，因为他曾在1767年访问维也纳，1770年访问巴黎，1773年访问米兰。在巴黎他的演奏以如歌的音色和非凡的精确性赢得了高度的赞誉。1777年他离开萨尔茨堡，定居维也纳，他的妻子在那里继承了一位乳酪商的产业，家境相当富裕。洛特格布于1811年去世。

所有为自然法国号创作的独奏音乐的一个共同特点：与泛音列的音响局限有直接关系。受这局限的制约，乐器的十六个音中，有九个必须在三个八度中最高的八度音区内紧挨在一起。结果，任何独奏部分的旋律

线多半位于这个八度和这以下的几个音内。这个既高又有所局限的音区，使法国号的音色总出现一种尖锐刺耳、响亮有力的声音。作曲家们都熟悉这个局限性，并为此相应地调整他们的创作意图。其中一位优秀的作曲家是法兰兹·安东·勒斯勒（Franz Anton Rössler，或罗塞梯〔Rosetti〕），他是奥汀根-华勒斯坦（Öttingen Wallerstein）亲王的乐长。勒斯勒创作了十几首协奏曲，其中一些可能曾影响过莫扎特。虽然这些作品的许多旋律是迷人的，但都无法与莫扎特诗一般的深奥创意相提并论。此外，莫扎特很欣赏洛特格布特殊天赋带来的持久爆发力。然而很清楚的是，他谨慎地不使演奏家在音乐进行的长度上负担过重。他的协奏曲的始末两个乐章在长度上大大少于 200 小节，比大多数其他类型协奏曲中的同样乐章要短得多。这也表示莫扎特实际意识到即使洛特格布才华卓绝，毕竟也存在着体力上的局限性。

既然莫扎特的所有法国号协奏曲都创作于他的成熟时期，我们理所当然指望这些作品没有任何历史疑点或谱稿不全之处。但事实并非如此。他创作（或打算创作）的五首乐曲中有三首，即 K.417、K.447、K.495，或多或少可说是留下了完整的三个乐章，然而 K.447 的

创作日期全凭推测，并且具争议性。另一首协奏曲仅有两个乐章（K.412/386b + K .514），无确定的创作日期，还存在严重的真实性问题。（请参看第 129 页附记。）其中最早的一首（《降 E 大调回旋曲》K.371）虽有明确的创作日期，但仅存最后的回旋曲以及第一乐章的一些片段。看来在为洛特格布和其他维也纳独奏家作曲时，莫扎特显然有时不得不抢时间地赶任务。

除了《降 E 大调回旋曲》K.371 外，对于任何一首莫扎特法国号协奏曲的演出情况我们可说一无所知。他在回旋曲手稿上注明的日期是 1781 年 3 月 21 日，这是他抵达维也纳后仅十二天的时候，也是在给他父亲的一封信中提到洛特格布后仅三天的事。在 3 月末 4 月初的其他信件中，莫扎特提到他在鲁道夫·约瑟夫·柯罗列多亲王赞助下准备举办的几场音乐会。看来一个合理的推测是：这首法国号回旋曲是为这些音乐会中的某一场创作的，可能是 4 月 8 日那场音乐会，同场演出的还有《C 大调小提琴与乐团回旋曲》（K.373）。莫扎特创作了这首回旋曲全部的独奏部分，并几乎完整地为前六十小节写了总谱。虽然其余部分总谱不全，但这首乐曲最后还是完成了，没有太多困难就可演出。（由华尔德马·斯

皮斯〔Waldemar Spiess〕完成，布赖特科普夫出版)。这是一首十分欢快迷人、简单易懂的乐曲，它的逍遥自在的主要主题特别引人注目，这与莫扎特的其他速度较快的法国号旋律都截然不同。为了伴奏一个附属曲调，他在小提琴组上引进一个起伏波动的音型，实际与《费加罗》第二幕第九场中始终贯穿于管弦乐的旋律相同。在这首回旋曲中，莫扎特显示出他在作曲时是如何意味深长地考虑发挥洛特格布的特长的，也就是让如歌的音调十分精确地持续不停——巴黎的评论家在 1770 年就注意到这一特色。

大约接近 1782 年岁末，莫扎特为洛特格布创作了他惟一的一首《D 大调法国号协奏曲》(K.412/386b + K.514)，此曲只有两个乐章，一为快板，一为回旋曲。在原作手稿中，前一乐章是完整的，弦乐、双簧管和巴松管的曲谱已全部写成，但后一乐章仅有弦乐曲谱的草稿。非常有趣的是，在五线谱表之间或上面，莫扎特常用通俗白话，有时是一些意大利粗话，写上一连串警告、激励、谩骂洛特格布的言语来和他逗乐。仿佛莫扎特就让他的朋友坐在一旁看他作曲，并正在想像他对演出的挑战应作什么反应。这些独特的话语翻译出来就成下面这个样子：

在利都奈罗的末尾：“给你，笨驴先生”——在主题的欢庆场面：“来吧——快——加油干——学乖点儿——鼓起勇气来——这会儿熬过来了（在结束部)。”再有：“你这个笨蛋——噢，多可怕的噪音——谁？——噢，天哪（在一个反复再现升 *F* 音处）——干得好，可怜的伙计！好一个乱七八糟！（当主题再现时）——看你害我笑成什么样子！——救命！（在一个重复降 *E* 音处）——喘口气儿吧！（在一个延长记号处）——继续，继续——就要好一点了（当主题再现时）——你还真个没完？——你这头可怕的猪！你真美啊！亲爱的小先生！小笨驴！啊哈——喘口气！可一定要至少奏一个音，老公鸡！（在一个重复升 *C* 音处）——棒极了！——你又要第四次烦我了，感谢上帝，这总算是最后一次了（在第四次重复主题时）——噢完了，请吧！咒你——还有你的手艺？（在一小段急奏处)。好——一头绵羊就会那样咩咩发颤（在一颤音处）——你做完了？谢谢老天爷——够了，够了！”

(从这些小批注来看，加上 K.417 的献辞和很久以后传出的一些有关洛特格布的轶事，一般可以认定洛特格布实在是个头脑简单的人。但他的事业成就又与这些传闻很不一致；或许莫扎特只看到了他的性格的其中一方面。)

从音乐上说，这支回旋曲有一个问题。它从来没有按照源于 1782 年的手稿刊印成正式乐谱，而是根据作曲家在 1787 年 4 月 6 日完成的、被认为是更完整的"改编本"印成的（后来被编号为 K.514)。然而，这一改编本并没有收进作曲家自己的目录册内。"漏编"的原因现在已经清楚了，因为最近才发现这个"改编本"——有弦乐和双簧管部分而没有巴松管部分——根本不是出于莫扎特之手，而是出于一位不知名的抄写人之手！虽然旋律线差不多保持原样，但配器部分却与 1782 年的谱稿大不相同，因而不能被认为是莫扎特的真品，但遗憾的是 1782 年的手稿于上次大战中不知去向，并且从未出版过，因此 1787 年的"改编本"就成为现在惟一幸存的早期刊印乐谱了。(请参看第 129 页附记。)

K.412/386b + K.514 的两个乐章都非常短：第一乐章共 143 小节，第二乐章 140 小节。形式简单，几乎无艺术性可言，它们仅是娱乐性音乐，同时也是展示独奏

者技巧的音乐。它们十分缺少协奏曲中所蕴含的诗意。此曲在大部分时间里，弦乐发出流水般柔和的乐音，木管乐器夹在其间不时掀起涟漪（很自然，在第一乐章比在第二乐章中效果更佳）。在这些乐音之上，法国号的声音安详流淌。在第一乐章中，莫扎特用一些活泼的十六分音符的乐段，相当严格地考验了洛特格布的技巧。就像在一些小提琴协奏曲中一样，从第一主题末尾起，在带有一个小尾声（一个紧密的、棱角分明的音型）的过渡段中，给乐手很大的技巧发挥机会。第二主题用的是属调，显得有些柔美。莫扎特又为它附加了一些东西，让独奏吹奏出一个二分音符大幅度的跳跃模进，大概是为了给经过十六分音符乐段考验的独奏者一个喘息的机会。至于中间的一个乐章，如果说莫扎特根本没有创作，这似乎于理不通，但如今是一点踪影也没有。回旋曲简洁明了，采用的是活泼轻快的 6/8 拍子，和莫扎特的所有这类终乐章毫无区别。这里表现出一个很强的家族共性：对于十八世纪的听众来说，他们熟悉的是狩猎法国号的声音，一开始的副歌（refrain）的旋律类型肯定具有极大的吸引力。它的四次陈述由四个附属主题间断。副歌第二次进入时大胆采用了四声部卡农，导向一个d小调的旋律，这旋律的最后一段是F大

谱例 24

调，这是莫扎特善于模仿幽默手法的一个确凿无疑的明证。这里，在独奏的旋律线中（谱例 24），他几乎逐个音符地照搬了著名的《先知耶利米哀歌》（Lamentationes

Jeremiae Prophetae）中的格里高利旋律。这个滑稽模仿造成了相当生硬的重复的旋律线。由于这是复活节礼拜中人人熟知的圣歌，所以莫扎特的听众很可能察觉到这是一个音乐玩笑。

莫扎特在下一首法国号协奏曲（《降 E 大调协奏曲》K.417）的手稿上用德文写了下面这一段题辞：“沃夫冈·阿玛迪斯·莫扎特可怜洛特格布这只蠢驴、公牛和笨家伙，1783 年 5 月 27 日于维也纳。”这个时期正是莫扎特酝酿第二和第三首弦乐四重奏准备献给海顿之时，也是他仍然致力于创作伟大的《c 小调弥撒曲》的时候。他在 K.417 上为洛特格布题辞之后仅三个星期，他的妻子康丝坦采（Constanze）生下了他们的第一个孩子，这男孩活了不到五个星期就夭折了。这就是这首温馨的协奏曲的创作背景，音乐中心情良好的气氛很少因小调调性的影响而变得暗淡。

这是第一首三个乐章都得以幸存的法国号协奏曲，虽然第二乐章的手稿已经佚失，而第三乐章手稿的结束部分又存在缺陷。但幸运的是 1802 年的第一版填补了这个空缺。弦乐组由双簧管组和法国号组支撑着，全曲几乎全限于全奏。第一乐章是所有这类协奏曲中惟一标有“宏伟的”表情记号的乐章。这个形容词，正如我们

已经知道的，对莫扎特来说具有确切的内涵。在这里，他是按一个比 K.412 更为宏大的计划进行创作的，并且怀有一种威严感，在有相似标记的作品中如《G 大调长笛协奏曲》和《交响协奏曲》中，我们也曾体会过这种威严感。另一个风格成熟的标志是提高了自由度和独创性。当主题返奏时，他急剧地改变他们的音型，甚至当独奏第一次重述全奏的起始主题时都是如此。（在同时为洛特格布创作的《法国号与弦乐五重奏》中，以及在三首钢琴协奏曲 K.413/387a、414/385b、415/387b 中，我们也能发现这一特点。）在 K.417 中也有较多的主题素材，特别是在第一乐章中。最激动人心的或许是发展部结尾处丰富的连续转调，有如此多的场合绝妙地展示了莫扎特调性上的想像力。这里，以属调重复的第二主题的终止式，独奏带着新的旋律通过一串又苦又甜的连续转调：降 b 小调、降 D 大调、降 e 小调、f 小调，直至 c 小调属调，进入再现部。从创作技巧上说，这个乐章向洛特格布的能力提出了新的要求，特别是在最高的八度音里，独奏者要三次爬高演奏第十六泛音。

行板是降 B 大调梦幻般的浪漫曲，莫扎特给予独奏者流畅而又费力的八度和十度音程的下行跳进，全都浮悬在弦乐喃喃低语的断续之声上。这就仿佛乐手成了

歌手，被舞台的聚光灯一下子照亮。乐章正规地分成三个主题模进，有一个十小节的前奏曲。在每一个主题模进中，莫扎特以不同的方式安排素材，从前到后一个比一个短。回旋曲（一反常规，没有任何定性标记）完全是欢快的乐曲，但又一次对独奏者提出了严峻的考验，特别是最后标记为“加急快板”的十五个加速小节。这里，独奏和乐团在一个反复的十六分音型短小如飞驰一般的音型中可以作尽情的发挥（在副歌主题之下演奏，或与此主题交替演奏），这些十六分音符早在独奏第二次进入（谱例25）的一个附加部分中已经出现过。的确，莫扎特在整个回旋曲中精巧地应用了这个小音型，赋予乐曲某种他的室内乐所具有的性质。同时很富有诗意，他对一个附属主题的处理方法，这个主题基本上是c小调，出现在第二插段内。小提琴的音型在音高不断变化中与持续响亮的法国号呼唤形成强烈的对比。

第三首法国号协奏曲，《降E大调协奏曲》K.447，是又一部有争议的作品。有些评论家否认这是莫扎特为洛特格布而写的，但研究手稿后则至少可以就这一点排除争议了（应该承认该手稿一度没有公诸于众）。莫扎特将他朋友的名字写在最后乐章的两个延长记号处，但写在第一页边上的“1783”这个日期不是莫扎特

谱例 25

的亲笔。一些学者曾根据创作风格，特别是根据为单簧管和巴松管（而不是为双簧管和协奏法国号）所写的丰富曲谱，争辩说这首协奏曲是一部后期作品，大约创作于《唐璜》（Don Giovanni）和《女人皆如此》（Così fan tutte）之间。与这一相当无力的论据相反，事实是莫扎特从未将这首协奏曲归入他的主题目录册中。虽然1784年后的作品中约有二十来首没有归入目录册，但它们多半或是较次要的作品，或是有明显理由才不入册的。至于主要的作品，如 K.447 之类，是没有一件漏编

的。如果这首协奏曲真是在 1784 年 2 月之后写的，那就几乎令人难以置信莫扎特会正好把它忘记了。另外还有一件奇怪的事，莫扎特本人在手稿的纸上留下两组编号，一组是第一乐章的，另一组是后两个乐章的。这种编号很特别，可能说明他在两个不同的时候写了这三个乐章，因此就可能将这首“协奏曲”视为不统一的作品而排除在他的目录册之外。总的说来，认定此曲的创作日期最可能是在 1783 年 11 月到 1774 年 2 月下旬之间似乎最为妥当。因为毕竟没有理由说莫扎特为什么不该为洛特格布连续创作两首协奏曲。

莫扎特的音乐想像力在第一乐章中发挥得比以前任何一首法国号协奏曲都要丰富些。乐章简单地标记为“快板”，虽然主题很简洁，但音乐结合了很多于 1784 年春写作的钢琴协奏曲中的特色和一些刚劲的节奏，比如说像《林茨》（Linz）交响曲中的节奏。弦乐组单独轻轻地宣告了主要主题的第一个乐句，第二个乐句由整个乐团用强音演奏，在强烈的变换和声中管乐八度重叠弦乐的部分。与此相类似，温柔伤感的第二主题（与《钢琴协奏曲》K.467 的第一乐章的附属主题仅有分句上的差别）融入一个在弦乐上强劲的充满活力的跳跃手段，这乐段又以其怪诞而优雅的结尾进入小尾声。而后

独奏重复第一主题，并加以延伸。经过一个过渡段引出第二主题，这时用的是属调，由独奏演奏，弦乐以不断增强的兴奋激情给予支撑。在第一主题短暂隐约再现一次后，小 尾声又一次奏响，奇妙地转到降 D 大调。在这温暖浪漫的调性里，独奏以一个新旋律引导出一段宏伟壮丽的手段，以法国号本身动人的等音转调达到高潮(谱例 26)。然后，通过一系列转调（d 小调、降 B 大调、c 小调和 G 大调)，音乐静静地返回再现部，按莫扎特的任何成熟的发展部的标准来看，这手法实在过于豪华。当然，这里有一些很好的删减过的音乐素材和重新组合是很值得品味的。较之任何在此之前的协奏曲，这首曲子的法国号独奏和乐团之间自始至终结合得更紧密。在一定程度上，也正是因为这一点，才使这个乐章如此令人感到惬意。

第二乐章的手稿上的标题是：“浪漫曲，沃夫冈·阿玛迪斯·莫扎特作”。在作曲家其他的慢乐章上从未见过这样的题辞，这有一定的偶然性。这是第一次，也是惟一的一次，莫扎特在这类协奏曲中使用了降 A 大调，在他的所有创作的器乐音乐作品中，他只有十几个乐章用过这个调性。但他对这个调性的使用却具有显著的一贯性。现以稍早创作的《降E大调弦乐四重奏》的行板

谱例 26

Cor. pr

Vl. 1 & 2

Vla

Vlc. e Cb.

为例，它的和声特别丰富，整个气氛引人深思，这首乐曲的情况也是如此。从形式上说，这支浪漫曲采取的是回旋曲式，具有简单但又相当古老的色调，很像 C. P. E. 巴赫的风格。主要主题四次反复，总共占了乐章的一半。（莫扎特采用了一种有些类似《D 大调钢琴回旋曲》K.485 的风格。）独奏自行宣告主题，这经过仔细平衡的主题的单纯性有点像以后创作的钢琴协奏曲慢乐章的“固定模式”。插段多半转向降 E 大调，一个六十四分音符短小上升的音型使乐曲十分活泼生动，和第一乐章的一些“音型法”有异曲同工之妙。另有一点颇为有趣，即这支浪漫曲的独奏部分几乎与米夏埃尔·海顿的一首《法国号与弦乐浪漫曲》完全相同。这首海顿的作品最早见于一本大约是 1795 年的目录册，后来在 1805 年发表。二者如此相似，绝非事出偶然。虽然我们对当时情况一无所知，但总的看来，“莫扎特是原作者而米夏埃尔·海顿是借用者”的假设似乎较为可信。莫扎特在手稿上明确的署名，多少表示了这个意思。

轮廓鲜明的回旋曲闪烁着“狩猎”（la chasse）的神韵——奔腾跳跃的节奏和流畅的旋律与真正的号角声交替鸣响，共同形成一个最赏心悦目的乐曲整体。乐曲丰

富的幽默感、音响（特别是木管乐器纤巧的点缀）和创作设计实在令人吃惊。甚至对莫扎特来说，使一个仅有二百多个小节的乐章达到如此境地，也属难能可贵。在回旋曲主题和两个插段多次反复时，莫扎特施展技巧重新组合它们之间的衔接，给予听众层出不穷的乐趣。这首乐曲音乐性质是轻快的，因为他很少使用低音弦乐器。虽然他对洛特格布技巧的要求定得较低，不像在以前的几首和后来才创作的一首协奏曲的终乐章中那样苛刻，但风格却更具艺术性。独奏尽其本性最大可能地与乐团完全结合成一个整体。例如，接近乐章结尾的乐段是第一插段有所改动的反复（谱例 27）。在这里，新的号角声与弦乐的节奏音型完美地融成一片。在仅出现一次的第二插段中，莫扎特使人高兴地大吃一惊。他引入“浪漫曲”的主旋律来作为乐曲的主题，采用了降 A 原调，而 6/8 拍的音符极活跃地进行——这是一部自我取乐的诙谐作品，相当接近于“滑稽模仿品”（parody）。

莫扎特在 1786 年 6 月 26 日完成了《降 E 大调法国号协奏曲》K.495，仅比《费加罗婚礼》晚两个月，在主题目录册中只简单地填写了几个德文字：“为洛特格布作”。手稿现存的只是一些很糟糕的零碎片段，以原作的二十三页中只留下了六页。因此，刊印乐谱只能靠

谱例 27
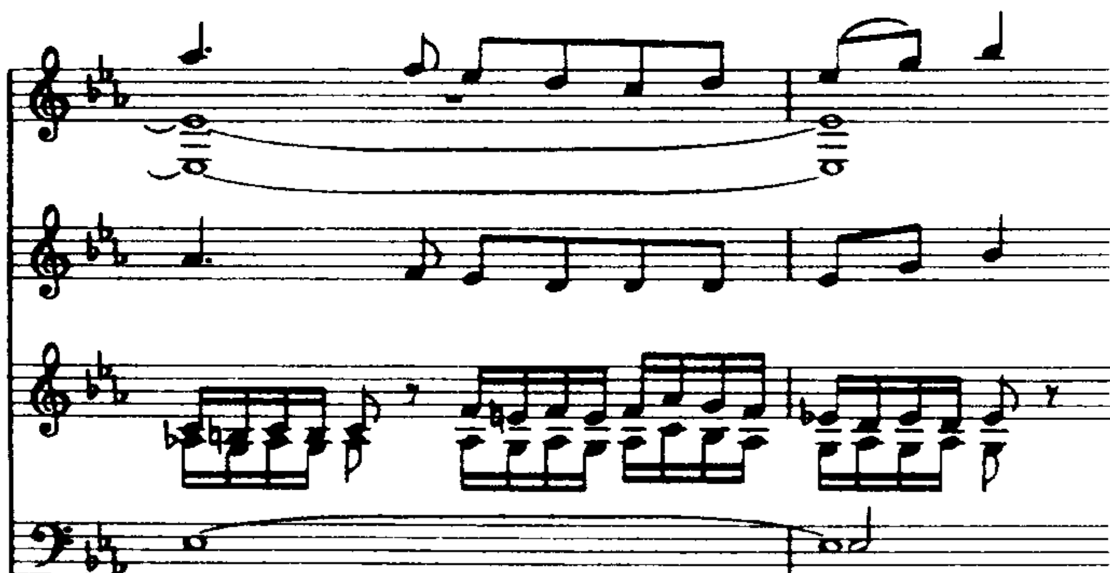
第一版和以后的手抄本来加以补充。从现行版本来看，乐曲缺乏统一性，并不令人完全满意，但也不至于严重到影响对这首乐曲的探讨。现存的手稿散页有点奇怪，共用蓝、绿、红、黑四种墨水书写。一般的说法这是莫扎特对洛特格布的一次玩笑打趣，这些不同颜色是故意用来扰乱他的。但这就得先假定洛特格布是看着手稿演奏的，这显然极不可能。再说，莫扎特紧接着写的下一部作品（《G大调钢琴三重奏》K.496，完成于半个月之后）也用了黑、红两种墨水，所以实在看不出另有什么明显用心。

在 K.495 里，莫扎特选择了 K.417 里用过的法国号和双簧管，而不是 K. 447 里的单簧管和巴松管。从旋律上说，K.495 的前两个乐章与不久前或紧接此后创作的作品具有某种惊人的相似性。快板的开头与清唱剧《共济会的欢乐》（Die Maurerfreude，K.471，cantata）的开头非常类似；它的第三主题由弦乐器上一个颤动不安的音型铺垫，这音型与《费加罗》序曲开始时的形式几乎一模一样。“浪漫曲”开始的旋律与《二重奏鸣曲》K.497 中行板的第一主题实际也毫无区别（并且是同一调性），而中央的插段清晰地回响起《g 小调钢琴四重奏》K .478 的开头。这种种相似性的综合使这两个乐章具有一定的分量和严肃性，而且继续保持了 K.447 的优点，达到较高的水平。这部作品有一个新奇的特点：在它的第一乐章和最后乐章中的大多数全奏里，独奏法国号总是和两支协奏法国号中的第一支一起奏。为什么莫扎特不在 K.417（惟一有类似曲谱的作品）里、而是在这里采取了这种相当陈旧的手法，至今仍是不解之谜。但有一点是清楚的：K.495 的独奏部分标志着技术难度的进一步提高，特别在一些如歌的高音乐段里，出现了飞快的急奏和一连串的阻塞音（stopped notes）。人们猜想，也许洛特格布有意要求莫扎特给他出些新的难

题。

此曲的起始主题粗犷而又宏大，与先前的任何法国号协奏曲的特性不一样，并且与悦耳的第二主题的对比也很鲜明。莫扎特对第二主题的处理比起对第三旋律的处理显得较为乏味。第三旋律先由弦乐演奏，然后转给双簧管，由法国号独奏给予支撑，弦乐器以《费加罗》式的颤动不宁的音型作铺垫（谱例 28）。这样，乐曲升向一个辉煌的高潮，然后把简化了的起始主题旋律线给予独奏。莫扎特精心地将音乐推向发展部。他先以一种短小活泼的歌剧方式来展开乐曲，接着就是经过修改的起始主题（c 小调）的再度进入，然后通过一个激动人

谱例 28



心的关系疏远的调性的模进方式扩展这个主题。在再现部，莫扎特以极大的独创性选择、修改并重新组合了他的素材。尾声主要以谱例 28 为基础。

慢乐章（“行板”）又是一支浪漫曲。（为什么莫扎特在这类法国号协奏曲中比在其他的器乐作品中更爱使用“浪漫曲”（Romanza）这个曲名？莫非莫扎特是在遵循勒斯勒树立的传统？在勒斯勒的许多法国号协奏曲中，慢乐章往往标有这个名称。）乐曲将抒情的暖意和含蓄的亲切感融合在一起，在乐曲变化和深度上甚至超过了可爱的 K.447 的浪漫曲。第一插段的大约十六个小节是（il filo）（意即一条紧凑的旋律线自然地分配在精心加以细分的不同弦乐器上）的一个出色范例，独奏在

此以F大调加入进来。第二插段，g小调，展现了一个刚劲有力、范围更宽的对比。在尾声中，莫扎特为弦乐和独奏设计了一段精美的小应答，在低音提琴组和法国号组的长持续音上进行，最后在倒数两小节由双簧管组代替了法国号组——设计如此简单却又如此动人。

回旋曲（“活泼的快板”——在这类协奏曲中仅使用过一次这样的标记）一开始时体现莫扎特最欢乐的、流畅风格的副歌主题，马上就抓住了人心。他极为有效地将这主题和简洁的附属旋律组进行对比。和以前一样，最激动人心的音乐在第二插段中出现，在这里，谱例29所示的c小调新曲调加入进来，在一些变化辉煌的弦乐声上流过后转至降A调、g小调和f小调，回到事先巧妙预示过的副歌主题。这主题在法国号上高亢地奏响，余音缭绕，令人心醉。此后经过华彩乐段，这个副歌主题通过一些新的变化音改动和延伸而进入尾声，以作最后的再陈述，于是就像在“浪漫曲”中一样，以独奏与弦乐之间欢快的应答作结束。

不管洛特格布是否真像莫扎特在题辞中描写的那样头脑简单，从这一系列法国号协奏曲中表现出来的纯音乐个性的确是卓越非凡的。独奏部分那优美流畅的声乐式谱曲（cantilena）摄人心魄，就像一位由一群友人簇

谱例 29

Cor. pr.
Vl. 1 & 2
Vla.
Ch. *p*

拥着的高贵而又机智的健谈家，正从容自在地在口吐珠玑、谈笑风生。莫扎特终于将“狩猎”的精神气魄，改变为器乐随想曲（Capriccio）的成熟篇章。

单簧管协奏曲

在完成最后一首法国号协奏曲后的五年间，莫扎特仅仅写出了三首协奏曲，都是为钢琴而作的。到1788年秋，当他完成了最后的三首交响曲以及伟大的《弦乐三重奏》K.563以后，创造力和体力上的过度消耗把他压垮了，这种情况持续到1789年末。有关这次身心俱衰的痛苦故事已有很多传说，在此无需再多重复。重要的是要意识到他的最后一首协奏曲《A大调单簧管协奏曲》K.622，无与伦比的单簧管作品，并非一个孤立的现象，而是表现他力量复苏的一部分。这个阶段以1790年早期写作《女人皆如此》开始，最初复苏得很慢，然后在他生命的最后十五个月中速度不断加快。从音色和精神的复苏来说，《单簧管协奏曲》与莫扎特写于1791年的其他杰作有很多共同点。遗憾的是我们不知道这首协奏曲写作的确切日期，因为在目录册中他没有注明写作于某月某日（他在最后几年里写的其他许多

作品也有类似问题），而是简单地题为："单簧管协奏曲，为大施塔德勒（Stadler）先生作。乐器：两把小提琴、一把中提琴、两支巴松管、两支法国号和一把低音提琴。"但这首协奏曲列在《魔笛》中的"僧侣进行曲"（March of the Priests）和序曲之后（9月28日），而在小型的共济会清唱剧K.623之前（11月15日）。有了这个范围，我们就能估计一个比较精确的日期，因为很幸运，莫扎特在10月7日给他妻子的信中说，在要了一些黑咖啡并吸了"一烟斗好痛快的烟"以后，他"为施塔德勒的回旋曲差不多全部配了器"。这说明他早在这个月中旬之前就完成了这部作品。（后来发现施塔德勒的第一次演出肯定在1791年10月16日，地点是布拉格，这又可以作为他早于这日子完成此作品的明证。）

这部杰作是为赠给富有才华的安东·施塔德勒（Anton Stadler，1753～1812）而作的，在莫扎特定居维也纳之前，此人已和他的音乐家庭在当地生活约十年之久。安东和他的弟弟约翰（Johann）可能在《管乐小夜曲》K.361的早期演出中担任过单簧管演奏师的角色。和莫扎特一样，安东·施塔德勒也是一位共济会成员，并在十八世纪八十年代后期成了莫扎特的密友之一。据说他的技巧很出众；但也许是他深刻的表现力促使莫扎特为

他创作了一些优秀的作品，除此协奏曲外，还包括同样可爱的《五重奏》K.581，以及《中提琴、单簧管和钢琴三重奏》K.498 中的单簧管部分。施塔德勒也是一位著名的"巴塞特单簧管"（basset-horn）乐手，在布拉格他曾因在《狄托的仁慈》（La Clemenza di Tito）的早期演出中担当《好花不再开》（Non più di fiori）的必需声部（obbligato）而引起轰动。他也因此与洛特格布和布鲁内蒂成为莫扎特全部协奏曲最有影响和最能激发其灵感的演奏家。施塔德勒演奏此协奏曲所用单簧管的类型很不寻常，此前不久被命名为"bassetclarinet"。它的音域直接与这一作品的音域有关，并且与它的奇特历史有关。

该协奏曲可能诞生于 1791 年早期，最初是一部"巴塞特单簧管、弦乐器组、三支长笛和两把法国号作品"的第一乐章，G 大调。手稿上共有 199 小节；在第 180 小节处，莫扎特将调性改为 A 大调，并开始将此乐曲改成单簧管协奏曲。他重写了篇幅庞大的音乐草稿，又作了些重大修改，成为 K.622 的第一乐章。但这真是一个极大的嘲弄，莫扎特的最后一首协奏曲杰作竟以有缺陷的形式传了下来，因为他所为之创作的一种特殊类型的单簧管竟很快被废弃不用，并失去了对独奏家的吸

引力[1]。

几十年前开始的研究表明，这种乐器，现在被称为“巴塞特单簧管”（basset-clarinet），是由施塔德勒和宫廷乐器制作人西奥多·洛兹（Theodor Lotz）合作设计的。他们在乐器上安装了附加键，在A大调高音单簧管的最低音（E）下面添加了四个半音。由此而产生的一些音乐上的异常现象，首先是根据最早的版本（因为手稿已经佚失）刊印的乐谱上发现的。在独奏部分的许多乐段里，当用A调单簧管演奏时，特别是在最低音区的一些十六分音符和三十二分音符的乐段里，音乐听起来不像是莫扎特写的。因为独奏忽而重复或模仿其他的部分、忽而和它们相互错过，这样笨拙的手法和莫扎特成熟期创作独奏的纯熟灵敏的手法毫无相似之处。（这些改动是出版最早版本的出版社之一，或许就是设在奥芬巴赫的J. A. 安德烈出版社作出的。）这些推论后来在

---

[1] 阿兰·海克（Alan Hacker）编辑的K.622版本（萧特，1974）是巴塞特单簧管和钢琴的协奏曲，也是试图恢复原作单簧管总谱的第一个发表的版本。欧伦伯格乐谱，编号778，在1971年再度发表时刊有海克的前言以及他的“恢复莫扎特的单簧管原作的建议”。《新版莫扎特作品集》（Neue Mozart Ausgabe）的单簧管协奏曲分册（1977）中，除传统的刊印乐谱外，也收进了为巴塞特单簧管复原的乐谱。

1802年3月的《大众音乐报》上发现的一篇无名人氏写的有关布赖特科普夫出版的早期版本的评论文章中得到证实。文章刊印了原作独奏部分的重要乐段，是出自莫扎特手稿的抄本。这些评论研究的实际结果有两重意义：一是巴塞特单簧管目前已经有厂家进行商业性生产；二是按照复原的乐谱和运用这种乐器演奏的录音产品已经发行。

这首协奏曲是莫扎特最佳作品之一。从旋律来看，它与莫扎特其他的成熟A大调作品（如《钢琴协奏曲》K.488）一样，具有平稳流畅的特色。有些主题听起来很像《单簧管五重奏》中一些乐段的再创作。在此曲中我们仿佛处处能听到《魔笛》的回声，这为优雅的气氛增添了一分庄重。乐谱中很少有真正鲜明的对比。单簧管本身的温暖色调极富美感，与之相配合的配器部分，虽然缺乏双簧管，却产生出一种奇妙的圆润音响，音乐气氛的流动感使旋律越发显得色彩明丽。而音乐内部却结合得相当紧密，表现出强劲的气势，其部分原因是多次使用了卡农手段。通过利用单簧管的灵活性和不同的音调色彩，莫扎特为演奏技巧建立了一个新标准，并始终将它作为一个艺术整体的一部分（正如在他的《巴松管协奏曲》中已经做过的那样，当时规模要小些），并

且绝不允许像韦伯（Weber）那样，让乐器的光彩仅仅以表现其本身为最终目的。

步调从容的快板是莫扎特最富有诗兴的作品之一，结构恢宏，蕴含极大的精神力量。从它精美的抒情开头起，全奏将乐句加强并延长，逐步达到属音上的一个和弦高潮。但是，此时莫扎特用以娱乐听众的不是一个预期的新主题，而是用卡农来陈述起始主题的一个修改形式：

谱例 30

并由此而引向与先前同样的高潮。只是在此刻，单簧管（在利都奈罗中一直在加强第一小提琴组）才作为独奏乐器加入进来。它运用各种表达技能来奏出一个短短的花体句——这是一个十分灿烂的经过句，包括琶音和大跳进。由一个短小的全奏引向另一个非常缠绵的两段主题，第一段是 a 小调，第二段是 C 大调：

谱例 31

整个乐段只由弦乐组伴奏，在气氛和织体上使人赫然想起《单簧管五重奏》K .581 的一些部分。突然，全奏将调性移至 E 大调以陈述第二主题，而该主题也分成两个伸展段，后一段转向升 f 小调和一个延长记号。然后独奏的卡农第一次进入再次出现，随之而来的是一个出色的乐段：当小提琴贴近模仿一个从一开始的全奏引来的音型时，独奏为此乐段提供了一段阿尔贝蒂低音[1]。

---

[1] Alberti bass。一种简单的分解和弦伴奏法，十八世纪初意大利作曲家阿尔贝蒂喜用而得名。——译注

这段低音融化在轻盈的琶音中，而呈示部就在全奏喧闹活跃的音乐声中结束。

发展部在经过重大改动的第一主题短小的重述中开始，用属调，在一些音阶经过句中通过升 c 小调，再返回到谱例 31，首先是 D 大调，然后转至升 f 小调。这里，莫扎特以一个异乎寻常的管弦乐段落将音乐提高到一个几乎是令人忐忑不安的境界，首先是升 f 小调，然后在 d 小调中重复：仿佛一个孤寂的影子在乐声中飘过，在木管乐与弦乐的八度齐奏中更加强了这个效果：

谱例 32



从利都奈罗来的刚劲有力的经过句作一次短短的反复，稍有扩展后又在独奏上升音阶处突然停止，以让独奏美妙无比地进入再现部。再现部比呈示部少约七十小节，像是一篇明目清心的散文。在此曲中莫扎特离开主调的次数大为减少，同时为一些乐句的结尾作了微妙隐约的改动。仿佛他正在从一个新的透视点来为人们展示一片熟悉的风光。

柔板，D 大调，音乐极端单纯，似乎反映了平静的心灵所见的永恒极乐的幻景。在许多部分，音乐既是经

文歌《欢呼真圣体》（Ave verum corpus，K.618），又是《魔笛》的回声。除了中间一小段 A 大调音乐外，乐曲几乎没有离开过主调。但是，就像常有的情况一样，在局限的框架内莫扎特的创作意图得到了最佳的表白。在再现部的第二段里，他精心铺展了巴松管部分，而简化了法国号部分，同时改写了高音弦乐的旋律线，从而赋予整个乐段丰富的美感和十足的新鲜感。

终乐章是一支精心制作的 6/8 拍回旋曲。独奏的旋律线忽而上行、忽而下行、忽而徘徊盘旋，这种类型在莫扎特其他协奏曲的同类乐章中实属少见。（这使人联想起光辉的《F 大调钢琴奏鸣曲》K.332/300k 的终乐章。）许多甜美的旋律绕梁不绝，再加上意想不到的欢乐乐句，这些高难度乐段是如此令人销魂荡魄，但同时在总设计中仍不失与整体融为一体。主要主题（谱例 33）将微微流露的踟蹰犹豫和一个多变化的步调相结合，在三次重复时，莫扎特每次都将此种特征稍作更动。在稳定保持主调以展开谱例 33 和两个附属主题后，他变换调性（谱例 34），用如烟的朦胧为第二主题染上凄楚的色调。但又引导音乐一直向属调前进。两个新旋律，升 f 小调和 D 大调，引进了一个难以忘怀的中央插段；它被设置在谱例34的高潮周围，由音乐上的中断

谱例 33

Rondo Allegro

Cl. pr. Solo

谱例 34

Vl. I

Vl. II

Cor.

Vla.

Fg.

Fl. Solo

p

Cl. pr.

Vl. II

Vla. e Fg.

Vlc. e Cb.

法处理成一个扣人心弦的乐段（谱例 35）。

谱例 35

这种手法，在莫扎特最后的四重奏的终乐章中曾产生过强烈效果，完全体现了他晚期风格中的一大特征。不管人们从感情角度如何演奏这一作品，可能会采取技术上的犹豫和内心的不自信二者并重的方式，但这个辉煌的乐段标志了莫扎特作为一位协奏曲作曲家的卓越艺术创造的一个顶峰。紧接这辉煌乐段，独奏以一个接近两个八度的跳进从阴影中大步摆脱出来，并借光辉经过句的双翼将音乐旋风般卷进再现部，在多样性上是如此丰

富，错落有致的装饰音和流光溢彩的和声将整个协奏曲装点得瑰丽辉煌。

虽然作品中很多地方可能听起来满含哀伤，但与前五年中的许多其他作品相比，程度不相上下。这首协奏曲常被描述为“秋天的”作品，不管从器乐角度看这个形容词含意如何，人们都没有理由将此作品看作死亡将临的不祥预兆。但这首单簧管协奏曲使我们看到了莫扎特音乐生涯中最后的自相矛盾的现象——这首为公众演出的乐曲也是作曲家本人最内向的、纯为抒发个人内心情怀的杰作之一。

在完成此协奏曲后不到两个月，作曲家就与世长辞了。他留下了一部未完成的《安魂曲》，宛如一座头断肢残的雕像，令后世永远迷惘苦思。他最后一部器乐作品竟是一首协奏曲，这无疑是对他一生事业的最好加冕，也是给他从青年时代起就热爱超乎一切的木管乐器，奉上一顶最适合的皇冠。

附 记

——第一号小提琴协奏曲和第一号法国号协奏曲的创作日期

在此书引言中已经指出过，有些协奏曲长期以来存在史实记载和刊印乐谱本上的疑难点。最近十年里，对这些问题进行了大量研究，进展很大。若读者想了解详情，可参看《新版莫扎特作品集》的序言以及有关这些音乐来源的“评论报导”。现将其中一两点转述如下：

莫扎特《降 B 大调第一号小提琴协奏曲》K.207 的创作日期一直被认为是“1775 年 4 月 14 日”，这是根据作曲家手稿上的题字。但对日期细加研究，则发现年份的最后一个数字原先是“3”，是莫扎特或他的父亲自行窜改了这个数字。二乐章《法国号协奏曲》K.412 + K.514 的问题则更为复杂。阿兰·泰森（Alan Tyson）对该作品稿件作过一些意义重大的考察，认为莫扎特于 1791 年完成第一乐章后即开始创作第二乐章，但从未完成过。泰森相信这个乐章的完整定稿可能出自莫扎特学生苏斯迈尔（Süssmayr）之手（此人也曾打算完成

《安魂曲》)。“1792年4月6日耶稣受难日”的日期题字就是苏斯迈尔的笔迹，其中的“2”此后一直被误读作“7”，结果，荒唐的“1797”就被误解为是因为开玩笑而将“1787”写成这样的。新材料还包括《先知耶利米哀歌》（Lamentationes Jeremiae Prophetae）中的格里高利圣歌（Gregorian chant）那一段。泰森还提出一个看法：这些可能是苏斯迈尔的用意——用音乐来表达对当时辞世不久的莫扎特的尊崇和哀思。

本书所述主要作品索引